

801
FRE
teo
ej.2

Silka Freire

Teorías literarias del siglo XX:
Saberes opuestos, saberes *desordenados*

Formalismo ruso
Sociocrítica

Teorías psicoanalíticas
Teoría de la recepción

Colaboradores:

Elena Rodríguez Ávila
Stefan Martchenko
Patricia Otegui

Contiene CD con base bibliográfica

Segunda edición corregida y aumentada

Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



2011

801 FRE teo ej.2
FHCE/168782



168 782

Donación Silka Freire



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República

ISBN: 978-9974-0-0708-6
Segunda edición - Febrero de 2011

TEORÍAS LITERARIAS DEL SIGLO XX: Saberes opuestos, saberes desordenados

© Silka Freire

Queda hecho el depósito que ordena la ley
Impreso en Uruguay - 2011
Tradinco S.A.
Minas 1367 - Montevideo.

Queda prohibida la reproducción parcial o total de este libro, por medio de cualquier proceso reprográfico o fónico, especialmente por fotocopia, microfilme, *offset* o mimeógrafo o cualquier otro medio mecánico o electrónico, total o parcial del presente ejemplar, con o sin finalidad de lucro, sin la autorización de la autora.

Diseño de portada y armado:  Augusto Giussi
Corrección: María Lila Ltaif

Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a los Profesores Libia Klempert, Cristina Gil y Juan Introini por su permanente y solidario *asilo filológico*.

Al Profesor Jorge Medina Vidal, fallecido en 2008, quien apoyó este proyecto comenzado cuando él ejercía la dirección del Departamento de Teoría Literaria y Metodología de la Investigación.

A la Profesora Carmen Caamaño por su generosa colaboración, a la Licenciada Marisol García Mesa por su constante ayuda desde la Biblioteca Nacional y a la Licenciada Josefina Repetto, referente ineludible de la biblioteca de nuestra facultad.

A Carlos Viera por su labor informática y a todos aquellos que afectivamente están ligados con y por este libro.

A mis estudiantes en la Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
1. OBJETIVOS GENERALES	13
2. LAS CIENCIAS DE LA CULTURA Y SUS DESAFÍOS	14
3. EL EFECTO <i>DESORDE</i> EN LA CONSTRUCCIÓN TEÓRICO-LITERARIA	21
4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	24
<i>Eje inmanentista o intratextual</i>	25
<i>Eje sociológico o contextual</i>	26
<i>Eje psicologista o extratextual</i>	28
<i>Eje receptivo o cotextual</i>	28
PARTE I	29
CAPÍTULO 1. FORMALISMO RUSO	29
1. ANTECEDENTES, DERIVACIONES Y REACCIONES	29
2. ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA PROPUESTA FORMALISTA	46
3. CORRELACIONES Y DERIVACIONES DEL FORMALISMO RUSO	59
4. LOS CLÁSICOS OPOSITORES: LEÓN TROTSKY Y MILAIL BAITÍN	79
5. EL TRADICIONAL OUTSIDER: VLADIMIR PROPP	86
CAPÍTULO 2. SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA	91
1. ASPECTOS GENERALES	91
2. SOCIOLOGÍA EMPÍRICA: HACIA UNA POLÍTICA DEL LIBRO	96
3. LA ESCUELA RUSA	104
4. SOCIOLOGÍA DIALÉCTICA: LITERATURA E IDEOLOGÍA	110
4.1. <i>Louis Althusser: el marxismo estructuralista</i>	118
4.2. <i>Raymond Williams: el materialismo cultural</i>	125

PARTE II	137
CAPÍTULO 3. TEORÍAS PSICOANALÍTICAS	137
1. INTRODUCCIÓN	137
2. PRINCIPALES EXONENTES	150
2.1. Sigmund Freud: el dueño del siglo XX	150
2.2. Carl Jung, el disidente	165
2.3. Charles Mauron: en búsqueda del «mito personal»	170
2.4. Jacques Lacan: el controvertido sucesor	175
CAPÍTULO 4. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN	181
1. INTRODUCCIÓN	181
2. PRINCIPALES TEÓRICOS	190
2.1. Hans Jauss: el macrocosmos de la lectura	190
2.2. El horizonte de expectativa	199
2.3. Wolfgang Iser: el microcosmos de la lectura	205
2.4. La interpretación y sus componentes	216
CONCLUSIONES	227
BIBLIOGRAFÍA	233

En aquellos sistemas confortables con los que la ciencia nos tranquilizó durante siglos, los cambios minúsculos en las condiciones iniciales no alteraban la solución; pero en los sistemas caóticos cuando varían un poco las condiciones de partida, el objeto sigue un camino distinto. Esto sería aplicable a tus guerras, claro. Y también a la naturaleza y a la vida misma: terremotos, bacterias, estímulos, pensamientos. Vivimos en interacción con el confuso paisaje que nos rodea. Pero es verdad que un sistema caótico está sujeto a leyes o reglas. Es más: hay reglas hechas de excepciones, o de azares aparentes, que podrían describirse con leyes formuladas en expresiones matemáticas clásicas. Resumiendo la conferencia, amigo mío, y antes de que pagues tú la cuenta: aunque no lo parezca, hay orden en el caos.

Arturo PÉREZ-REVERTE
El pintor de batallas

INTRODUCCIÓN

1. OBJETIVOS GENERALES

Para esta propuesta hemos seleccionado, del extenso marco teórico del siglo XX, cuatro paradigmas clásicos que han demostrado su capacidad de construir, dinamizar y especialmente (des)ordenar el área de la investigación literaria desde posiciones metodológicas diferentes y basados en sustentos teóricos con orígenes diversos que han permitido abordar el objeto de conocimiento desde una postura racional. De esta manera se relegan los enfoques románticos, biografistas o deterministas, por una instrumentación que otorga un estatus científico a lo literario basado en la objetividad y en la posibilidad de explicar su especificidad sin recurrir a posturas subjetivistas o a conceptos abstractos, evitando que se otorgue la titularidad interpretativa a la inspiración, a los sentimientos del creador, al entorno o a la buena o mala disposición del crítico, posibilidades que durante largo tiempo gozaron de reconocida hegemonía.

Este trabajo tiene como objetivo principal la producción de un material didáctico para uso de los estudiantes de la Licenciatura en Letras en general, y específicamente para los del curso de Teoría Literaria II. Ha sido elaborado con la modesta pero precisa pretensión no de totalizar información, tarea de

por sí impensable, sino de sistematizar conocimientos, revisar diferentes informaciones, analizar conceptos claves y seleccionar posiciones fundamentales dentro de las cuatro teorías escogidas, propuestas no únicas ni homogéneas, pero sí de inevitable referencia en el vasto panorama teórico del siglo XX.

Este proyecto se completa con una base bibliográfica que contiene el fichado de una selección de las obras generales más importantes de los manuales dedicados a la teoría literaria contemporánea. Esta parte ha sido notoriamente aumentada a efectos de ampliar el espectro teórico, que va desde aportes de la poética clásica hasta el poshumanismo, y mantiene la bibliografía específica sobre *formalismo ruso*, *sociología de la literatura*, *teorías psicoanalíticas* y *estética de la recepción*.

2. LAS CIENCIAS DE LA CULTURA Y SUS DESAFÍOS

La determinante influencia del siglo XIX, denominado también el siglo científico, marca una tendencia a valorizar la actividad desarrollada en el campo de las ciencias fácticas. Se caracteriza por jerarquizar lo verdadero, lo demostrable y lo accesible mediante diversos mecanismos de prueba; establece de esta forma una clara diferencia entre el quehacer científico y el cultural y privilegia al primero como única forma de acceder al conocimiento. En este proceso tuvo inevitable incidencia la teoría positivista de Augusto Comte (1798-1857), concebida como una nueva forma para conocer y reformular las condiciones sociales; a grandes rasgos, esta ha servido como referente para visualizar la jerarquización del saber que admite la prueba empírica y que por extensión privilegia lo exacto y lo verdadero para alcanzar el *estadio positivo* en el cual los objetos de conocimiento son más concretos, posición que, como veremos más adelante, derivó en la configuración de la sociología como ciencia de la actividad del hombre. Dentro de este marco en el que lo comprobable garantiza la efectividad de la actividad cognoscitiva, las formulaciones que tradicionalmente eran concebidas como productos de la imaginación o intuición autoral y que reducían a estos elementos la base explicativa de su estructura discursiva, quedaban totalmente marginadas de la posibilidad de ser abordadas desde presupuestos afines a las normatividad científica.

A esta diferenciación colabora el determinismo de H. Taine (1828-1893), basado en su explicación de los hechos a partir de las tres famosas variables de *gaza*, *medio* y *momento*, y en su negación a aceptar la posibilidad de existencia de discursos científicos fuera de los originados por la naturaleza o por medios comprobables empíricamente. Las denominadas ciencias del espíritu solo serán admitidas y consideradas dentro de la científicidad si aceptan la inclusión, que más que nada es una reducción al campo de las ciencias naturales, homologando las diferentes expresiones artísticas con la variedad de plantas existentes en la botánica, por lo tanto la posibilidad de autonomía se niega absolutamente y se llega a considerar la estética una botánica «sobre las obras del hombre».

Frente a estas posturas tan ortodoxas como influyentes, los intentos de establecer en el campo de la poética una forma diferente de acercamiento a lo ficcional que admitiera el uso de métodos racionales y considerara el *texto literario* pasible de ser estudiado con una metodología similar a las utilizadas por las ciencias tradicionales eran una empresa bastante difícil de llevar a cabo, pero no imposible, como lo demuestra, por ejemplo, la actitud de la estilística en su raíz alemana, y como veremos más adelante con los integrantes del formalismo ruso.

La brecha entre la sustentación de dos formas diferentes de acceso al conocimiento se va flexibilizando en el siglo XX hasta establecer un discurso renovado que apunta a la importancia de ejercer y, por qué no, exigir el sometimiento del objeto literario a la reflexión teórica mediante un enfoque cada vez más multidisciplinario, en el cual el desarrollo y la consolidación de una nueva teoría no producen el efecto de sustitución al cual está sometido el discurso científico tradicional, sino que, al contrario, funcionan como sumatoria, aun en los casos de posiciones encontradas, que lógica y afortunadamente se producen, posibilitando así la relación entre una variedad de posturas y la elección de metodologías de trabajo que a la vez tienen su base en paradigmas originariamente alejados del quehacer literario.

El estudio de la literatura ha generado diversos acercamientos a lo largo de su historia, como los expresados por el biografismo, el historicismo o el psicologismo, pero el siglo XX se caracterizó por consolidar y sistematizar el conocimiento mediante la incorporación, divulgación y puesta en práctica, con variados grados de reticencia —que se extienden hasta el

nuevo siglo—, de un importante núcleo de pensamientos teóricos que por su diversidad e influyentes propuestas han logrado sumar esfuerzos a la tarea de investigar la compleja área de los estudios literarios. Este paso ha determinado el establecimiento de un referente racional y objetivo englobado bajo el nombre académico de *teoría literaria*, que incorpora desde la *poética* clásica encabezada por Platón, Aristóteles, Quintiliano y Horacio, hasta las propuestas más desestabilizadoras e innovadoras que cuentan, entre otros, con nombres como los de Jacques Derrida, Edward Said, Jean F. Lyotard, Gayatri Spivak, Homi Babha o Judith Butler.

Es indudable que la utilización de determinadas *teorías* jerarquiza la labor interpretativa y hace más comprensible el significado textual con una perspectiva estructurada, poseedora de métodos, terminología técnica y determinados objetivos analíticos. Esta incorporación se constituye en una práctica dinámica y dinamizadora en la medida en que admite pluralidad de criterios dentro de constructos teóricos con principios familiares o antagónicos, y a la vez promueve el intercambio conceptual con otras disciplinas. Esta inclusión colabora a debilitar la tradicional posición de que el conocimiento científico era solamente aplicable al mundo natural, fundamento con raíz en el pensamiento kantiano que había establecido la validez del *juicio empírico* en la medida en que los objetos de estudio estaban sujetos, como en el caso paradigmático de las ciencias naturales, a la repetitividad y la regularidad que garantizan la comprobación con lo material, etapas inaplicables para las artes. Por lo tanto, bajo esta influencia fue dificultoso que se admitiera la explicación de productos culturales mediante la utilización de principios teóricos comprobables que tradicionalmente no podrían aplicarse a objetos caracterizados por la variedad y la imprecisión.

Desde este punto de vista, lo cultural no admite la posibilidad de estar sujeto a un estudio científico, y a su vez lo científico, para no perder jerarquía ni autonomía, deberá limitarse al estudio de los hechos que superen la prueba empírica, que en una óptica bastante restringida son asociados con la uniformidad y veracidad.

La contrapartida a la influencia kantiana se desarrolla a partir de los trabajos de W. Dilthey, cuyo aporte es reconocido por el discurso teórico contemporáneo; citemos, por ejemplo, la opinión de M. Bobes al respecto:

Dilthey hace una crítica de la razón histórica y a la vez una crítica histórica de la razón humana. La razón no es capaz de dar cuenta de la variedad de hechos, de la diversidad de fines (a veces aparentemente contradictorios) que el hombre se propone en sus creaciones, pero puede encontrar leyes generales que presiden los cambios que los sistemas culturales experimentan a lo largo del tiempo.¹

En este viraje con respecto a la producción cultural y su reconsideración, se sitúa el punto de arranque para la elaboración de un marco metodológico adecuado para el ingreso de las ciencias de la cultura a un sistema de conocimiento que habilita la abstracción de determinadas características y la elaboración de leyes generales que puedan revalorizar los niveles interpretativos de la competencia literaria. La concreción de estas leyes va a permitir, de acuerdo con lo expresado por Dilthey, el entendimiento de que si bien el modelo comparativo de las ciencias naturales, que el investigador ejemplifica con Aristóteles hasta llegar a los estudios geológicos de Lyell, pasando entre otros por Linneo y Darwin, un traslado metodológico al estudio de las ciencias del espíritu. Estas abarcan elementos elaborados en forma totalmente diferente, en ellas el factor psicológico es de fundamental importancia por ser el componente que marca la diferencia en la producción de lo creativo y lo literario en particular, que si bien es pasible de objetivación requiere métodos diferentes para lograr una interpretación, porque, según sus consideraciones:

La diferencia fundamental entre el conocimiento psicológico y el de la naturaleza radica en el hecho de que en la vida psíquica se da la conexión de un modo primario y en esto consiste también la peculiaridad primera y fundamental de las ciencias del espíritu. Como en el dominio de los fenómenos exteriores no caen en la experiencia más que coexistencia y sucesión, la idea de conexión no podía surgir si no se diera en la unidad conexa propia. Esta unidad conexa se nos da, sin necesidad de ninguna hipótesis acerca de una espontaneidad unitaria o de una sustancia psíquica, a través de nuestras percepciones internas y sus trabazones, en la *conexión estructural de la vida psíquica*.² (Énfasis del autor.)

1 M. del C. Bobes. «La literatura, la ciencia de la literatura, la crítica de la razón literaria», en D. Villanueva (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, p. 30.

2 W. Dilthey. *Psicología y teoría del conocimiento*. México: FCE, 1945, p. 417.

En este contexto fundado en un acendrado psicologismo, Dilthey establece las diferencias entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu, basado en «la diferencia de contenido y no del modo de conocimiento»,³ y se afianza a nivel epistemológico la necesidad de establecer instrumentos específicos para estudiar en general las denominadas *ciencias de la cultura*, nominación que cobra mayor vigor a partir de estudios claves, como por ejemplo los de E. Cassirer, quien afirma que la multiplicidad expresiva de lo cultural no es desventaja para abordarlo con una metodología científica y «marchar por los mismos derroteros que en la ciencias naturales, reduciendo los hechos a leyes y las leyes a principios».⁴

Por lo tanto, la diferencia de origen no impide el reconocimiento de constantes en la diversidad, de repeticiones en la multiplicidad, que a su vez permiten la enunciación de postulados precisos basados en la observación de objetos concretos que más allá de su individualidad y su particularidad están necesariamente inscriptos en formas comunes de creación que por identidad o variación mantienen lazos con sus antecedentes y van perfilando los rasgos conservadores o innovadores en los potenciales descendientes.

Desde esta posición y marcando la diferencia con Kant y su concepción de un conocimiento aséptico enmarcado en la idea de que solamente el saber tradicionalmente llamado científico puede ser considerado como tal, Cassirer expresa lo siguiente:

La ciencia de la naturaleza nos enseña, para emplear el símil de Kant, «a deletrear fenómenos para poder leerlos luego como experiencias»; las ciencias de la cultura por su parte, nos enseñan a interpretar símbolos, para llegar a descifrar el contenido encerrado en ellos, es decir, para poner nuevamente de manifiesto la vida de la que aquellos símbolos originariamente brotaron.⁵

Con estos variados antecedentes, durante el siglo XX las ciencias de la cultura lograron un importante avance a efectos de establecer y consolidar su autonomía, y es sobre la base de este impulso que se reconoce y consolida la *teoría literaria* como instrumento racionalizador, puesto que

habilita en sus diferentes expresiones una lectura cualitativamente más ponderada, otorgándole al nivel explicativo una instrumentación mucho más efectiva que incluye, por ejemplo, analizar de manera organizada los diferentes estratos que conforman lo textual, no solo desde el punto de vista lingüístico, sino también del trabajo cooperativo entre autor, lector y obra. De la misma forma que permite jerarquizar y distinguir los diferentes campos de significados, observar el funcionamiento de los diferentes actores textuales, explicar la intervención o predominancia de factores sociales externos, incluidos los propios receptores, y dilucidar la organización de la materia verbal de acuerdo con renovados parámetros genéricos y estéticos.

Esta revaloración de los diversos componentes textuales, que no se agotan en la enumeración parcial hecha anteriormente, supone la posibilidad de que sean estudiados en un actualizado sistema de ideas, recursos técnicos y principios metodológicos para realizar una efectiva tarea de especulación científica sobre el texto literario a efectos de lograr un entendimiento basado en la aplicación de conceptos particulares y principios generales claramente definidos. Esto se lleva a cabo desde una práctica que rechaza los abordajes tradicionales de la crítica literaria para inscribirse en marcos teóricos más amplios y establecer procesos interdiscursivos con áreas como la lingüística, la filosofía, el psicoanálisis, la antropología y las ciencias sociales en general, de manera de conformar un discurso con una base multidisciplinaria que permita una evaluación más compleja y más completa que contribuya a la jerarquización de los textos y a la revaloración de sus posibilidades de significación.

El afán de científicidad del constructo teórico literario no supone el trasplante ni la automática aceptación de los modelos de investigación aptos y probados para las ciencias empíricas, como si este hecho les garantizara un estatus de racionalidad y confiabilidad que antes no habían logrado. Se hace necesario establecer un claro objeto de estudio y una metodología adecuada, que a partir de la aplicación de las *teorías de la literatura* permitan el reconocimiento de estas, según Mignolo, como los instrumentos que habilitan la búsqueda desubjetivizada de «las condiciones que hacen posibles las ocurrencias», cuya formulación, a diferencia de la actividad interpretativa, se basa en «regularidades», no en «particularidades». Por lo tanto deslinda el nivel hermenéutico del teórico señalando

3 Ib., p. 343.

4 E. Cassirer. *Las ciencias de la cultura*. México: FCE, 1965, p. 121.

5 O. cit., p. 131.

metafóricamente que este último se relaciona con la *lengua* y el primero con el *habla*.⁶

El conocimiento científico en sí, según lo expuesto por G. Bachelard, habilita una visión diferente del estado de la cuestión, por lo tanto debe destruir las propuestas anteriores y dejar los prejuicios de lado:

Quando se presenta ante la cultura científica, el espíritu jamás es joven. Hasta es muy viejo, pues tiene la edad de sus prejuicios. Acceder a la ciencia es, espiritualmente, rejuvenecer, es aceptar una mutación brusca que debe contradecir el pasado.⁷

También expresa que el progreso se va a realizar en función de la aceptación de que lo importante son las preguntas que se hagan al objeto de estudio y que la cientificidad se va a evaluar por las respuestas que se alcancen en la medida en que estas conformen un nuevo saber opuesto a lo ya conocido, es decir que *debe formarse en contra de la naturaleza*, esto es, en la concreción de una renovación de ideas.

Por su parte, S. Mason señala que el ejercicio del espíritu científico debe desembocar en una contradicción de lo conocido para poder catalogarse como tal:

El método científico descansa más sobre los argumentos racionales que sobre impulsos emocionales y sugiere que los elementos de juicios empíricos, deberían decidir entre puntos de vista rivales, práctica que se ha tornado quizá algo más general en las relaciones humanas de lo que era hace aproximadamente un siglo [...]. El método científico es esencialmente un medio de descubrir fenómenos nuevos y de formular nuevas teorías, de manera que las ciencias constituyen sistemas de conocimiento en perpetua expansión, ya que las viejas teorías están siendo continuamente derrumbadas por otras nuevas en la medida en que se practique este método.⁸

6 W. Mignolo. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM, 1986, p. 215. Este libro revisa y amplía la posición expresada en *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona: Crítica, 1978: se recomienda del mismo autor el artículo: «¿Teorías literarias o teorías de la literatura? ¿Qué son y para qué sirven», en C. Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid: El arquero, 1989, pp. 41-78.

7 G. Bachelard. *La formación del espíritu científico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976, p. 16.

8 S. Mason. *Historia de las ciencias*, vol. 5. *La ciencia del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1986, p. 100.

3. EL EFECTO *DESORDEN*

EN LA CONSTRUCCIÓN TEÓRICO-LITERARIA

En todo este proceso de racionalización de lo cultural se ha producido un permanente enfrentamiento de binomios explícitos o implícitos: *ciencias naturales-ciencias espirituales*, *naturaleza-cultura*, *razón-imaginación*, *empirismo-teoricismo*, *utilidad-idealidad*, *mundo real-mundo ficcional*. Todas estas ambivalencias están presentes en el momento de establecer las diferencias metodológicas para lograr un discurso serio y competitivo que frente a las manifestaciones artísticas y en especial las literarias habilite y respalde la teorización sobre estos objetos como un elemento natural de aproximación a una forma especial de organización del mundo desde el punto de vista lingüístico. A efectos de fundamentar la diversidad del discurso teórico contemporáneo utilizaremos una dicotomía más acorde con el siglo que nos compete, la de *orden-desorden*; privilegiamos este último en su faceta productiva y a la vez globalizante, teniendo en cuenta lo que el meteorólogo E. Lorenz denominó el *efecto mariposa*, al afirmar que el aleteo de una de ellas en la región amazónica puede ser causa, pasados los días, de un verdadero ciclón en el Caribe. De manera que el orden y el desorden no son entidades opuestas, sino extrañamente unidas bajo el principio de la acausalidad, al cual las ciencias de la cultura no están ajenas.

J. Culler, además de calificar de interdisciplinario, analítico y meta-reflexivo el instrumento denominado *teoría*, expresa su efectividad de la siguiente forma:

El efecto más importante de la teoría es que pone en duda el «sentido común», las ideas que son de sentido común sobre el significado, la escritura, la literatura o la experiencia.⁹

Este efecto se acentúa en el siglo XX por dos vías: la acumulación y diversificación de diferentes postulados que permiten establecer, en una visión global, un discurso sujeto a una permanente revisión, a la creación de nuevas posibilidades de acercamiento al objeto de estudio, y por otro lado la definitiva incorporación a nivel académico de las *teorías literarias*

9 J. Culler. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000, p. 14.

como herramientas imprescindibles para una interpretación coherente, actualizada y desarrollada a partir de un marco teórico proveniente de diferentes disciplinas y que se convierte en el referente de la producción crítica al impedir la insistencia en metodologías obsoletas que persisten en los recursos subjetivos o en la respuesta espontánea tendiente a provocar una reacción más emotiva que racional. El carácter fundamentalmente destabilizador que ostenta el discurso teórico lo somete no solamente a críticas sino incluso a rechazos, al enfrentarse a un tipo de saberes que suponen una incidencia directa en la necesidad de cambios en los hábitos de lectura de los productores académicos de diferentes interpretaciones textuales.

Teniendo en cuenta estas apreciaciones, las *teorías literarias* se convierten en un elemento desordenador de las formas tradicionales de la enseñanza de la literatura; el orden tomado como sinónimo de tradición y traducido en la afiliación al biografismo o al determinismo histórico se ve sacudido desde principios del siglo XX por un formalismo ruso claramente innovador y que desordena los parámetros epistemológicos de la época, con efectos políticos incluidos. Este ejemplo con sus antecedentes y derivaciones se convierte en una muestra de la permanente dinámica del resto de la centuria, en la que la variedad teórica va a admitir la convivencia de núcleos temáticos, básicamente representados por la oposición de criterios y la sustentación de paradigmas antagónicos, que afortunadamente han enriquecido el panorama de la teoría contemporánea mediante esa multifocalidad.

Por esta razón, el binomio *orden-desorden* se convierte no en una debilidad, sino en una fortaleza del constructo teórico contemporáneo y su desafiante movimiento renovador. Vamos a recurrir a la opinión de G. Balandier sobre la importancia de la convivencia de ambos factores y los aspectos positivos de la desordenación, teniendo en cuenta que esta teoría está pensada para los procesos sociales en los cuales la sustitución de paradigmas de conductas es considerada una consecuencia lógica de pérdida de los principios sustentados por el orden. Más allá de esta aplicación concreta, que no excluye lo cultural, nos interesa la lectura que realiza de la intervención de lo nuevo y de la dinámica que eso produce, que a nivel social supone la superación de las etapas que el antropólogo francés denomina *tradicionalismo fundamental* con el énfasis puesto en la

perpetuación de valores y prácticas culturales, *tradicionalismo formal* que apunta a reflejar comparecencia con el pasado mediante las apariencias pero que permite la inclusión de nuevos aportes, y el *pseudotradicionalismo* con una presencia en los momentos de cambios más acentuados a fin de aceptar e incorporar el producto del desorden para luego poder «domesticarlos imponiéndoles un aspecto conocido o tranquilizador».

Si tenemos en cuenta que en el corpus teórico literario del siglo XX se produce una sumatoria de posiciones que mantienen su autonomía independientemente del grado de vigencia, aplicación y reconocimiento que hayan obtenido, podemos observar una valoración y reconsideración del *desorden* que básicamente implica contradicción e independencia con respecto a los referentes tradicionales, confirmando su funcionalidad de dos maneras. Según G. Balandier:

El desorden se vuelve destructor cuando hay pérdida del orden, cuando los elementos se disocian, y tienden a no constituir más una estructura, una organización, una simple suma. El desorden se vuelve creador cuando produce una pérdida de orden, que es generador de un orden nuevo reemplazante del antiguo y puede ser superior a él.¹⁰

Este nivel de reemplazo no surge siempre de forma tan evidente como consecuencia lógica de ese movimiento, ni a nivel de la sociedad en general ni en las aplicaciones más concretas en los campos de la medicina o de la economía por ejemplo, pero su latencia es lo que hace de la *caología* no solamente una disciplina nueva sino una forma de convertir lo imprevisible en no tanto y asignarle un papel positivo en la organización del pensamiento en general y de las diferentes prácticas. En este marco podemos inscribir el proceso constructivo que caracteriza en particular la teoría literaria del siglo XX, que rompe con las normativas practicadas en el siglo XIX y establece su origen en un acto de (des)ordenamiento —originado en la actitud de los formalistas rusos— que se inscribe dentro del impulso innovador de la centuria pasada, que desterró las afiliaciones al considerar el orden y el equilibrio como elementos constantes y resignificar el concepto de tiempo:

10 G. Balandier. *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 44.

La inteligibilidad de la sociedad era entonces y necesariamente la de un orden, de una sincronía. En lo sucesivo, el tiempo ya no es solo considerado como el de la evolución o el de los períodos de ruptura, sino en su omnipresencia. Aparece como un componente de lo social, una parte constitutiva de su dinámica, un motor continuamente en acción. Sobre todo por esta razón, la sociedad se percibe a sí misma también en cuanto «orden improbable».¹¹

La cultura no puede estar ajena a este estado de imprevisibilidad en el que hasta el lenguaje científico ha perdido sus connotaciones de verdad absoluta, de seguridad y autoridad indiscutida, admitiendo su construcción artificial y el uso de elementos retóricos que lo emparentan con el lenguaje literario, como también la inclusión del desorden como alternativa de carácter positivo.¹² Las teorías literarias contemporáneas son (des)ordenadoras con respecto a la normativa tradicional, y también en su relacionamiento interno, porque la dinámica de producción teórica permite el encuentro de posiciones opuestas y la generación de nuevos saberes, con mayor o menor grado de independencia con respecto a los ya establecidos, y por lo tanto con las características comunes de contradicción, alternatividad y coexistencia que a grandes rasgos identifican este vasto cuerpo teórico del siglo XX.

4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Teniendo en cuenta el objetivo didáctico de esta propuesta, manifestado al comienzo, nos detendremos en la caracterización de campos discursivos que se distinguen habitualmente por su oposición de enfoque con respecto al abordaje del objeto de estudio. Por lo tanto distinguiremos en principio cuatro ejes o campos teóricos con diferentes características operativas, pero que en el panorama general de los presupuestos del siglo XX surgen como portadores de métodos analíticos antagónicos y con una concepción del hecho literario y la literatura en sí que señala claras divergencias. Esto permite el enriquecimiento del marco teórico y de sus resultados en cuanto a la diversidad de posibilidades interpretativas y el

establecimiento de un nivel de interdisciplinariedad que contribuye a su vez a la confrontación y confluencia de discursos originados y derivados de matrices de pensamiento que contienen valores y perspectivas de desarrollo orgánica y metodológicamente divergentes.

A partir de estos presupuestos vamos a trabajar sobre cuatro puntos referenciales como focos paradigmáticos para la apreciación de formas singulares de configurar la *textualidad* decodificando la capacidad connotativa del texto por medio del eje inmanentista o intratextual, el eje sociológico o contextual, el eje psicologista o extratextual y el eje receptivo o cotextual.¹³

Eje inmanentista o intratextual

El primer capítulo se centra en la propuesta clave del tradicionalmente denominado *formalismo ruso* como ejemplo del primer eje, que se enfoca en el estudio exclusivo del *texto*, tomando a este como unidad autónoma de significado, para centrarse insistente y específicamente en el análisis de los elementos lingüísticos, especialmente a nivel métrico, sintáctico y rítmico de las producciones poéticas, y en la importancia de los elementos estructurales que permiten distinguir las variantes en la construcción narrativa a partir de conceptos fundamentales como *motivo*, *fábula* y *trama*.

Desde esta postura, en principio totalmente radicalizada, se elabora un nuevo marco teórico en el que lo importante es determinar *cómo* se ha logrado, técnicamente hablando, ese objeto textual, de manera de singularizarlo por medio de una identificación que lo separe totalmente de los productos obtenidos mediante el uso del lenguaje cotidiano. Por lo tanto el denominado *lenguaje poético* se va a distinguir tanto por los elementos formales que lo constituyen como por su cualidad de opacidad, que no admite la posibilidad de oficiar como *ventana* a través de la cual se pueda observar un determinado contexto social, o al que se puede aludir como posible extensión referencial que habilite una lectura a partir de códigos y disciplinas diferentes de las establecidas por las estrategias de armado y de creación del denominado *artificio* textual. Esta sobrevaloración de la forma

11 *Ib.*, p. 57. Véase especialmente el capítulo titulado «El movimiento», pp. 226-237.

12 Para la revalorización de estos conceptos recomendamos la obra compilada por Dora Fried Schnitman. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Puidós, 1994.

13 Para establecer divisiones entre posibles paradigmas véanse: M. del C. Bobes, o. cit. (1984); W. Mignolo, o. cit. (1986); S. Wahnón. *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Universidad de Granada, 1991; José M. Pozuelo. «La teoría literaria en el siglo XX», en D. Villanueva (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 69-98.

se verá expuesta no solamente a las críticas más severas, sino también a un proceso evolutivo que en la medida en que el grupo vaya superando etapas decisivas en su constitución va a ir perdiendo ese impulso *formalista* que lo caracterizó en sus comienzos y generando problemáticas internas que señalaremos más adelante.

Tomando como centro temático esta teoría que abre y cambia el discurso crítico del siglo XX y sus aportes conceptuales más relevantes, tendremos a la vez en cuenta constructos teóricos similares con los cuales si bien por razones temporales y espaciales no pudieron establecer contactos académicos, en una visión global no dejan de convertirse en verdaderos aliados de esta concepción de la literatura. Esto nos permitirá establecer significativas relaciones con teorías como el *New Criticism* en su versión inglesa y estadounidense, y con las por demás claras derivaciones que se reflejan en los presupuestos del famoso *estructuralismo francés*.

Eje sociológico o contextual

El segundo capítulo está dedicado al eje *sociológico* o *contextual*, que tiene como objetivo caracterizar parte de las teorías enmarcadas dentro de la amplia denominación de *sociología de la literatura*. En este caso nos detendremos en primer lugar en la visión ofrecida por la denominada *sociología empírica* por medio de su más significativo representante, R. Escarpit, y su Escuela de Burdeos, teniendo en cuenta el trabajo realizado sobre la relación de la producción literaria y el mercado a través de tres elementos claves: el producto, *libro*, la institución, *literatura*, y las condiciones en que se realiza la recepción de ese objeto, *lectura*. Se establece la posibilidad de medir la respuesta de los receptores considerados como consumidores, con oportunidades diversas de acceder a una oferta que no siempre se presenta bajo la forma tradicional de libro, sino que también llega por medio del sistema de entregas o folletines.

En esta sección tendremos especialmente en cuenta el conjunto de teorías de base marxista que tienen su centro de discusión en las formas de relacionamiento entre lo literario y lo social, a través de las posibilidades de dependencia o interconexión entre los dos ámbitos, basando sus presupuestos en la funcionalidad e importancia que adquiere el factor ideológico en la composición y estructuración del arte en general y de la literatura

en particular. A estos efectos seleccionamos las posiciones sustentadas por la denominada *escuela rusa*, teniendo en cuenta a cuatro figuras claves.

En primera instancia, el considerado *padre del marxismo ruso*, G. Plejánov, y sus estudios dirigidos a resaltar el encadenamiento que se produce entre el factor económico, mediante su incidencia en la psicología del individuo, y la creación artística.

Seguidamente, hacia el comienzo del siglo XX, dejando una posición tan determinista como la anterior, nos encontramos con la figura peculiar de Lenin, quien tiene la especial característica, en relación con sus contemporáneos políticos, de haber completado un trabajo sobre crítica literaria centrado especialmente en la producción de Tolstoi, expuesto en seis artículos que ponen el énfasis en señalar la libertad del autor para expresar mediante la forma narrativa las contradicciones implícitas en el desarrollo de la revolución campesina de las últimas décadas del siglo XIX sin realizar una reproducción mecánica de lo acontecido durante ese período de especial significación en la historia rusa y que terminó cerrando el ciclo del feudalismo en ese país.

La selección se completa en primera instancia con un representante clave del denominado *marxismo estructuralista*, el filósofo francés Louis Althusser y su particular enfoque para establecer las relaciones de dominación expresadas en los que él denomina *aparatos ideológicos de Estado*, instituciones con orígenes y fines diferentes entre las que se destacan las correspondientes a la enseñanza, las religiosas, las jurídicas y las políticas, que actúan como instrumentos de repetición y divulgación de la ideología dominante para asegurar el mantenimiento de un sistema de creencias y costumbres que permite el control de la sociedad en general.

El último ejemplo elegido es el británico Raymond Williams como figura emergente del *materialismo cultural*. Se tienen en cuenta sus conceptos básicos con respecto a la incidencia de lo ideológico en la trama social y en especial relación con la cultura en general y la literatura en particular, y la función de los intelectuales en la medida en que son productores activos de lo que denomina la *estructura de sentimiento* que se va conformando silenciosamente en determinado contexto hasta lograr una expresión concreta y reconocible socialmente.

Eje psicologista o extratextual

La segunda parte comenzará con el capítulo tercero, que tendrá como eje a las teorías de origen *psicologista o extratextual*. Se tendrán en cuenta las posiciones más relevantes en cuanto a la recurrida relación entre psicoanálisis y escritura y la importancia de la figura del autor en la construcción literaria. Partimos de la figura dominante de Sigmund Freud, su concepto de inconsciente y su labor en los procesos oníricos; Freud considera los sueños como procesos de escritura de la psique humana, a la vez que utiliza los textos literarios para comprobar determinadas patologías; sirva como ejemplo el *Edipo* de Sófocles. También revisaremos posturas disidentes de la tesis freudiana, por ejemplo Carl Jung y sus conceptos de arquetipo y de inconsciente colectivo, pasando por la denominada *psico-crítica* practicada por Ch. Mauron, que trata de establecer la función de las repeticiones en la obra de determinado autor como posible síntoma de una neurosis que finalmente tendrá que ser comprobada con los datos biográficos, para terminar con la controvertida figura de Jacques Lacan, su relectura de Freud y sus nuevas perspectivas del psicoanálisis francés.

Eje receptivo o cotextual

El capítulo cuarto y último se centra en el eje denominado *receptivo o cotextual*, dedicado a investigar la figura del lector como productor del texto a partir de los presupuestos de la Escuela de Constanza. Se destacan los nombres de H. Jauss, especialmente su concepción del *horizonte de expectativa*, y de W. Iser con sus señalamientos sobre las características del microcosmos del lector; se tienen en cuenta las reacciones y derivaciones que ha generado esta especial redimensión de la figura del receptor.

De esta forma pretendemos dar una visión que, si bien es parcializada en su selección, espera cumplir con los fines didácticos que la motivaron: otorgar un panorama general de cuatro construcciones teóricas fundacionales del siglo XX, caracterizadas claramente por su polarización en cuanto a la funcionalidad, la capacidad de representación de los textos considerados literarios y la ubicación del objeto de estudio.

PARTE I

CAPÍTULO 1. FORMALISMO RUSO

Efecto mariposa, ha dicho. Qué ironía. Un nombre tan delicado.

Arturo Pérez-Reverte

El pintor de batallas

1. ANTECEDENTES, DERIVACIONES Y REACCIONES

Dentro del variado espectro de propuestas teóricas del siglo XX, la denominada —por sus detractores— *formalismo ruso* tiene desde su origen dos rasgos distintivos desequilibrantes: a nivel epistemológico surge como una propuesta totalmente renovadora con la firme convicción de sepultar los preceptos críticos normativos del siglo XIX, especialmente los relacionados con la concepción simbolista de la poesía; este nuevo abordaje del objeto literario fue sustentado mediante la elaboración de postulados de corte científico que derivaron en un cambio sustancial en la interpretación de los textos ficcionales. Simultáneamente, a nivel histórico-social se produce un curioso y determinante relacionamiento entre discurso político y académico marcado por la coexistencia de dos acontecimientos absolutamente diferentes en su origen, planteamientos y objetivos, como

lo fueron la Revolución rusa de 1917 y el surgimiento de un grupo de jóvenes académicos dispuestos a reformular los principios críticos que los antecedian y promover una visión racional de la elaboración textual y no a partir de sus significaciones o derivados contextuales. De este modo, reconceptualizaron el *texto literario*, al cual adjudicaron una categoría de autosuficiencia y efectividad a partir exclusivamente del valor estético de su constructo lingüístico y su repercusión en el lector.

El marco histórico en el que surgieron estos investigadores estuvo signado por la importancia del estallido revolucionario que marcó el fin del imperio zarista y la proclamación de la victoria bolchevique. El peso de la revolución tarde o temprano incidirá en el desarrollo profesional de estos estudiosos, quienes en general políticamente coincidían con el nuevo régimen pero académicamente generaban un discurso considerado reaccionario, por lo tanto frente al poder y a la dimensión de los sucesos de 1917 les fue imposible mantenerse indemnes y sustentar en forma independiente sus investigaciones, aferrados a la idea de que la literatura se explica por sí misma y no con relación a factores extratextuales, dejando totalmente de lado las influencias y características provenientes del contexto en que han sido producidas.

A efectos de establecer la importancia e incidencia del cambio de sistema político en Rusia, citemos la opinión de E. Hobsbawn:

La revolución de octubre originó el movimiento revolucionario de mayor alcance que ha conocido la historia moderna. Su expansión mundial no tiene parangón desde las conquistas del islam en su primer siglo de existencia. Solo treinta o cuarenta años después de que Lenin llegara a la estación de Finlandia en Petrogrado, un tercio de la humanidad vivía bajo regímenes que derivaban directamente de «los diez días que estremecieron el mundo» y del modelo organizativo de Lenin, el Partido Comunista.¹

En esta sociedad altamente politizada fue tremendamente difícil e incluso riesgoso sostener a ultranza una desideologización de la obra literaria y proclamar un total aislamiento de cualquier tipo de interpretación que no naciera de su propia estructura lingüística, entendimiento que si

bien estuvo sujeto a flexibilizaciones en la década de los veinte, en los comienzos fue expresado y entendido como una normativa identificatoria para el desempeño de los trabajos formalistas.

La nueva propuesta por un lado socavaba fundamentalmente las pretensiones simbolistas heredadas del siglo anterior y se emparentaba sin ocultamientos con los preceptos futuristas practicados por el poeta Maiakovski (1893-1930), con quien estaban unidos por lazos de amistad y quien expresaba públicamente una alta valoración de los trabajos que realizaban los jóvenes investigadores. Por otro lado, daba una respuesta radical a los ataques desde filas marxistas, promovía el establecimiento de un estricto rigor científico para el abordaje de los textos creativos y reformulaba el concepto de literatura y de valoración del objeto artístico, actitud que coincidía con los cambios de paradigmas con los que se iniciaba el siglo XX.

T. Eagleton afirma que los formalistas privilegiaban el estudio de la realidad textual, con lo cual se enriquecía la actividad crítica y se enfrentaba el quehacer literario desde un punto de vista absolutamente innovador:

La literatura no era una seudoreligión, psicología o sociología sino una organización especial del lenguaje. Tenía leyes propias específicas, estructuras y recursos que debían estudiarse en sí mismos en vez de ser reducidos a algo diferente. La obra literaria no era ni vehículo ideológico, ni reflejo de la realidad social ni encarnación de alguna verdad trascendental; era un hecho material cuyo funcionamiento puede analizarse como se examina el de una máquina.²

Esta problemática político-académica instaurada en Rusia a mediados de la segunda década del siglo XX en torno a la aparición, la conformación y el reconocimiento de las actividades científicas con respecto a la literatura originó, por un lado, una división de aguas en el mundo del pensamiento soviético que llevará a la condena y a la disolución de los denominados *formalistas*, y por otro determinó que su actividad más productiva como grupo —que abarcó un período aproximado entre 1915 y 1930— se dispersara junto con sus integrantes.

1 E. Hobsbawn. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1997, p. 63.

2 T. Eagleton. *Una introducción a la teoría literaria*. Colombia: FCE, 1994, p. 13.

Entre las críticas contemporáneas más seriamente fundamentadas y de mayor repercusión que tuvieron que enfrentar en los años siguientes, se encuentran las expresadas por L. Trotsky³ en su conocido trabajo *Literatura y revolución*, que tuvo especial impacto dentro y fuera del formalismo, como también las de M. Bajtín, bajo la firma de Pavel Medvedev, publicadas con el título *El método formal en los estudios literarios*;⁴ a estas opiniones nos referiremos en la sección dedicada a los opositores a la escuela formalista. Si bien los ataques y las acusaciones tuvieron los tonos y las contundencias más variados, los acusados no se preocuparon por realizar una argumentación contraria eficaz que equilibrara o desbaratara los juicios adversos, de manera de establecer un perfil más homogéneo entre filas formalistas y desestimar las fisuras internas que se fueron acentuando con el correr de los años hasta culminar con la desarticulación del grupo.

Mientras el mundo de la antigua Unión Soviética apuntaba todos sus intereses y esfuerzos a la preparación del estallido de la Revolución de 1917, paradójicamente, en las ciudades más comprometidas con la lucha política y de mayor incidencia en el devenir de los sucesos históricos, como Moscú y San Petersburgo, se fundan respectivamente el Círculo de Lingüistas en 1915 y la Opoiaz (Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética) en 1916. En los albores de un cambio radical en la concepción del sistema político mundial, estas ciudades son centro de una contrarrevolución cultural materializada en el trabajo de un importante grupo de investigadores cuya mayor pretensión era otorgarles a los estudios literarios el estatus de ciencia y a la vez total independencia con respecto a la estética. Simultáneamente se apostaba al establecimiento de una normativa metodológica imprescindible para delinear una nueva poética que dejara definitivamente atrás los acercamientos textuales por las vías del biografismo, el psicologismo o el historicismo y reivindicara la necesidad de una renovación de la crítica que aspiraba a la científicidad y a valorizar el *producto verbal* como único constructor del significado, más allá de las diferencias marcadas por una dependencia de la lingüística entre los moscovitas y un objetivo independista que caracterizaba a los nucleados en Petrogrado.

3 L. Trotsky. *Literatura y revolución*. Buenos Aires: J. Álvarez, 1964.

4 M. Bajtín (P. Medvedev). *El método formal de los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.

Entre los integrantes más destacados del Círculo de Moscú figuran R. Jakobson (1896-1982), quien posteriormente tendrá una gravitante reputación en el resto de Europa y en Estados Unidos, P. Bogatyrev (1893-1971) y G. Vinokur (1894-1947), mientras que en la Sociedad de Estudio de la Teoría del Lenguaje Poético, Opoiaz, con sede en San Petersburgo, se encontraban su fundador, O. Brik (1888-1945), director de revistas representativas de la postura formalista como *El Arte de la Comuna* (1918), junto con Maiakovski, y *LEF* (1923-1925), en su primero y segundo período denominado *El Nuevo LEF* (1927-1928). A él se unen quienes luego serán los referentes de esta escuela: V. Shklovsky (1893-1984), B. Eichenbaum (1886-1959), L. Jakubinsky (1892-1945), J. Tynianov (1894-1943) y B. Tomashevski (1890-1957). Las figuras de R. Jakobson y V. Shklovsky se convirtieron en los emergentes más claros de estos grupos que mantuvieron una actividad tan irregular como decisiva para la reformulación del quehacer literario. En lo que tiene que ver con el Círculo de Moscú, el alejamiento de su fundador Jakobson a Praga en 1920 marcó un cambio cualitativamente importante en la actividad del grupo, de manera que será en la Opoiaz donde encontraremos los nombres más gravitantes asociados al *formalismo ruso*, y accederemos a parte de sus trabajos mediante las escasas traducciones al español de que se dispone.⁵

En lo que tiene que ver con la evolución de la escuela formalista, es lectura imprescindible la extensa y clásica obra de V. Erlich,⁶ en la cual se señala la posibilidad de periodizar la actividad formalista en tres etapas claves cuya utilización creemos necesaria a fin de establecer las características del relacionamiento no solo en el interior de los grupos, sino también frente al agobiante contexto político que los presionaba y como manera de visualizar y comprender más acertadamente los cambios de posicionamiento y las flexibilizaciones conceptuales que se fueron originando en esos tres lustros de labor académica.

Erlich distingue un primer período de 1916 a 1921 que denomina los *años de enfrentamiento y polémica*, de los cuales destaca que si bien tanto Jakobson como Shklovsky surgían como las figuras consulares de los equipos mencionados, la conformación de una metodología formalista fue

5 T. Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signo, 1970; E. Volek. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1992; ib., vol. 2, Madrid: Fundamentos, 1995.

6 V. Erlich. *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral, 1974, pp. 99-199.

posible mediante el trabajo en conjunto de lo que denomina «un equipo intelectual raramente igualado en la historia de la ciencia literaria». Este esfuerzo se plasma en la publicación de 1919 *Estudios sobre la teoría del lenguaje de la Opoiaz*. En este se subrayan los esfuerzos por crear un sistema científico como mecanismo para abordar la literatura e incorporar una forma de pensamiento estético absolutamente novedoso que los llevó a sostener serias discusiones internas, tan necesarias como fructíferas, pero también a fortalecer los objetivos a derribar: uno de ellos era el simbolismo y el otro la historia literaria tradicional, preocupada solamente por datos concretos sobre el proceso de creación y no por su dinámica organizativa.

En estos primeros años de labor no solo quedan marcadas las pautas más significativas de operatividad relacionadas por el principio de causalidad y referidas a la distinción del *artificio* como núcleo clave de estudio, y su lógica consecuencia de apartamiento de cualquier aproximación ideológica al texto, sino que se enfatiza que la comprensión de este es producto de una organización textual de carácter exclusivamente immanente al sistema literario y que rechaza cualquier tipo de decodificación desde perspectivas religiosas, políticas, filosóficas o psicológicas. Partiendo de este marco operativo es fácil deducir que no fueron solamente años difíciles en cuanto al armado del aparato metodológico, sino también para contestar y enfrentar, no siempre con el mismo énfasis y a veces con frases más impulsivas que conceptualmente asentadas, las acusaciones de los portavoces de la cultura marxista y los variados rótulos con los que se los clasificaba, entre los cuales el de *formalistas* se convirtió en el representativo de esta iniciativa e irónicamente desplazó la autodenominación de *especificadores* que ellos señalaban como el más adecuado para la clase de investigaciones y proyectos que realizaban. En la sección dedicada a la crítica estableceremos más detalladamente las diferentes instancias de las arduas polémicas desatadas en torno a este enfrentamiento que va más allá de lo académico.

El segundo período, que se enmarca entre los años 1921 y 1925, es calificado de *desarrollo turbulento*. Durante su transcurso se elaboran con especial énfasis los estudios sobre la poesía, relacionados especialmente con el ritmo y la sintaxis, que originariamente habían caracterizado los objetivos de investigación del Círculo de Moscú. Por su parte, la Opoiaz había dividido sus esfuerzos entre los estudios poéticos y la configuración

de un nuevo sistema de historia literaria, y había progresado significativamente en el establecimiento de un adecuado sistema analítico y en una precisa terminología en el campo de las investigaciones narratológicas. En esta área se utilizan textos clásicos no solamente de la literatura rusa, entre los que se destacan los trabajos sobre obras de autores por demás significativos como Tolstoi, Dostoievsky, Pushkin o Gogol, sino que se les suman textos de Sterne, Maupassant y Cervantes que sirven para ejemplificar un método que a principios del siglo XX era decididamente transgresor y claramente desordenador con respecto a la preceptiva antecedente.⁷ En estos años la terminología va adquiriendo precisión de manera de darle al constructo teórico una mayor amplitud y solvencia conceptual, se va perfilando el concepto de *estructura*, que va a perfeccionar el Círculo de Praga, para definir el soporte de la obra literaria mediante el cambio terminológico de simple suma de elementos al más completo de *sistema*, que valoriza y proyecta la funcionalidad de cada uno de los recursos en una unidad superior e inclusiva que le permite ponerse en relación con otros sistemas de pensamiento.

Con la influencia de Jakobson desde Praga, Tynianov en 1924 ya expresa la importancia de no aislar la obra de arte, marcando diferencias con el resto de los formalistas, postura que se acentuará en los años siguientes. El teórico ruso afirma en su artículo «El hecho literario», dedicado paradójicamente a Shklovsky, representante del ala conservadora de los formalistas, la necesidad no solo de aceptar el dinamismo al que están sujetos los textos mediante *desplazamientos* que generan nuevas formas, sino también de contextualizarlos:

Al aislar una obra literaria de su contexto, el investigador no la saca en absoluto de la proyección histórica; solo se aproxima esta obra con el aparato histórico defectuoso y torpe de un individuo de otra época.⁸

7 Véanse como ejemplos prácticos: B. Eichenbaum. «Cómo está hecho "El capote de Gogol"», en T. Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970, pp. 159-176; V. Shklovsky. «Sterne's Tristram Shandy: Stylistic Commentary», en L. Lemon y M. Reis. *Russian Formalist Criticism*. University of Nebraska UP, 1965, pp. 25-57; V. Shklovsky. «Cómo está hecho Don Quijote: los discursos de Don Quijote», en E. Volek, o. cit., vol. 2., pp. 137-147.

8 J. Tynianov. «El hecho literario», en E. Volek: *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajín*, vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1992, p. 210.

Desde esta perspectiva, el cambio y la dinámica son factores a tener en cuenta en el momento de efectuar la valoración de los textos literarios; se establece un nivel diferente de productividad que afianza la determinación de la funcionalidad y el uso de los recursos no solamente dentro de cada época y autor, sino mediante la correlación con otras series literarias a fin de comprobar que la herencia en literatura se transmite de *tíos a sobrinos*, es decir que está sujeta a rupturas, cambios y desviaciones en relación con los antecedentes que no tienen por qué aparecer en forma continua. Tynianov reafirma este concepto en su artículo «Sobre la evolución literaria», en el que se manifiesta en contra de la concepción de tradición y a favor del término *función constructiva*, que define como «la posibilidad de entrar en correlación con los otros elementos del sistema y, en consecuencia, con el sistema entero».⁹

El proceso de sustitución de sistemas se opondrá a la clásica historización de la literatura y establecerá una nueva metodología que se afianzará aún más con la publicación, en plena dispersión del grupo en 1928, del artículo «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos», incluido en la clásica antología de Todorov, y que se conoce como tesis o manifiesto de Tynianov y Jakobson, en el que se denuncia la imperiosa necesidad de enfocar los estudios lejos de todo mecanicismo y se exige la separación del *eclecticismo académico* del *formalismo*, abogando decididamente por el relacionamiento entre series de diferente orden y por la necesidad de apreciar la obra con relación a la producción de otras épocas.

Es evidente que los últimos cuatro años de la década de los veinte reflejaron el costo asumido por los formalistas como consecuencia de las constantes presiones y los permanentes ataques que habían sufrido desde filas comunistas desde la asunción bolchevique. La posición cerrada y firme de los comienzos con respecto a la separación entre sociedad y literatura y la permanente apología de la desideologización del texto se derrumbaron no solo frente a las amenazas externas, sino también a las desavenencias internas, y comienza una *crisis y desbandada*, como Erlich categoriza a esos años, y además un proceso de reconsideración y refutación de sus postulados en cuanto al relacionamiento entre literatura y realidad que los acerca a un forzado sociologismo, que por su intempestiva aparición

carece de credibilidad, como les había sucedido en los primeros años con sus audaces y provocativas aseveraciones con respecto al aislamiento de la obra poética. Esta actitud revisionista lleva a publicaciones como *La tercera fábrica*, de V. Shklovsky (1926), en la cual este manifiesta un cambio en cuanto a sus firmes convicciones de un pasado no tan lejano, admitiendo, por boca de quien había sido uno de los más brillantes representantes en la expresión más ortodoxa, que lo extratextual, por convencimiento, presiones o cansancio se incorpore al discurso formalista.

En este panorama plagado de divisiones, las diferencias entre los dos grupos en cuanto a áreas de trabajo se hicieron más visibles en los últimos años. Por un lado los moscovitas, que eran producto de la lingüística y se habían formado en esa disciplina, propugnaban por medio de ella determinar las características de una moderna ciencia del lenguaje; en cambio en San Petersburgo los de la Opoiaz no eran originariamente lingüistas sino historiadores literarios. Esto determinó posicionamientos diferentes en el campo de la investigación, lo que para unos era principio y fin de sus trabajos, para los otros tenía el valor de instrumento auxiliar, valioso pero no esencial y que no restringía las investigaciones a una sobrevaloración de la poesía como género que mejor ejemplificaba el marco teórico que se estaba elaborando.

En este contexto, la dispersión fue más que un hecho y por lo tanto solo quedaba esperar las repercusiones que el tiempo se encargaría de descubrir en lugares diferentes de Rusia y no siempre cercanos a ella, como Estados Unidos o Francia. En este último país surgen sagaces intérpretes y traductores de una nueva ciencia literaria nacida en uno de los momentos más conflictivos del siglo XX y destinada a perdurar en el trabajo logrado por sus componentes exiliados en el mundo académico europeo y estadounidense.

El final de esta escuela es expresado por su mejor historiador de la siguiente forma:

Los esfuerzos de Sklovskij, Ejxenbaum y sus discípulos por acabar con el separatismo estético era per se un fenómeno encomiable. Desgraciadamente, lo que se ganó en amplitud de miras se perdió en precisión de enfoque, en claridad de fórmulas teóricas. El «desplazamiento del formalismo» no significó tanto un movimiento hacia un esquema crítico más

9 J. Tynianov. «Sobre la evolución de la obra literaria», en T. Todorov. (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signo, 1970, p. 91.

comprensivo y flexible, como una retirada accidentada y fragmentaria de una posición claramente insostenible.¹⁰

Frente a la aceptación del fracaso y el cambio de rumbo expresada por sus figuras insignes, la oposición terminó de destruirlo; demandaba que los denominados formalistas fueran sometidos a una reeducación de tipo marxista, con lo cual la batalla perdida de antemano llegaba a su fin después de quince años de estudios que dejaron un legado fundamental para el entendimiento y la jerarquización de la teoría literaria, objetivo que tanto trabajo le había costado construir a un grupo de jóvenes estudiantes rusos desajustadamente enmarcados en la Revolución de 1917.

En las raíces de este nuevo posicionamiento estético pueden rastrearse influencias cercanas de dos teóricos rusos del siglo XIX que por reacción favorable o contraria están presentes en sus trabajos: A. Potebnia (1835-1891), famoso filólogo ruso, y el experto en historia literaria comparada A. Veselovsky (1838-1906) se reiteran en el momento de establecer los antecedentes más inmediatos del formalismo. El primero centró sus estudios en la consideración de la obra literaria como un acontecimiento lingüístico, mediante la distinción entre el lenguaje estético expresado por la poesía y el no estético representado por la prosa, y el segundo se destacó por sustentar un total deslinde del aspecto biográfico de la obra, y específicamente por sus trabajos sobre el folclore ruso. Se señala la influencia de Veselovsky en el campo de la organización del texto estableciendo la diferencia entre el tema (*sjuzet*) y la importancia del motivo, elementos claves en el desarrollo teórico de los formalistas.¹¹

También cabe establecer que detrás de este intento formalista que apunta al relacionamiento intertextual entre los niveles fónicos, prosódicos y métricos, y a una lectura inmanente del texto, se preanuncia el propio concepto de *estructura*, que inevitablemente trasluce la presencia de dos principios rectores de la poética como el *modelo mereológico* que propone Aristóteles en su *Poética* mediante los postulados de la *totalidad* para establecer la conformación de la tragedia con su división en seis partes no consideradas individualmente sino como unidad, y el implícito de la *no adicionalidad* expresado en su *Metafísica* en el que valoriza las partes en

la medida en que son constituyentes y colaboradoras para la formación de una jerarquía superior; en su caso particular la del texto trágico.¹²

La otra presencia es el *modelo morfológico* propuesto por Goethe, inevitable deudor del pensamiento aristotélico, quien reformula la importancia del todo como sumatoria y por su capacidad de interrelacionamiento entre las partes, que tiene especial incidencia en las concepciones de estructura y de Ur-tipo de las que tuvieron conocimiento los académicos rusos, especialmente el folclorista y profesor de etnología en la Universidad de Leningrado V. Propp (1895-1970). Propp utilizó estas concepciones para establecer las constantes en cuanto a funciones y personajes a partir de la colección de cuentos maravillosos según la clasificación de Aarne y Thompson. Su reconocimiento al escritor alemán queda explícito en los acápites de su libro *Morfología del cuento*, en el cual define su trabajo de esta manera:

El resultado de este trabajo será una morfología, es decir una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre ellas y con el conjunto.¹³

Es posible establecer que como derivación de los modelos mencionados, al comenzar el siglo en medio de una Rusia turbulenta, se gestó un *modelo formalista* con una clara base *estructuralista* que cambió drásticamente la óptica de los estudios literarios y estableció los lineamientos para importantes repercusiones, de las que nos ocuparemos en la tercera sección de este trabajo.

En el momento de establecer las reacciones de la actividad formalista con respecto a las escuelas literarias que la circundan, destacamos dos posturas en diferentes direcciones. Por un lado, el cerrado negativismo frente a la influencia de los principios expuestos por el simbolismo, y especialmente sus ramificaciones rusas, y por otro lado su innegable afinidad con el futurismo acentuada por la confraternidad que los unía a su líder Maiakovski. Estos dos ismos claramente engarzados en el pasaje literario

12 Aristóteles. *Poética*. Madrid: Ctedos, 1974; Aristóteles. *Metafísica*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.

13 V. Propp. *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Fundamentos, 1977, p. 31. Por críticas a este trabajo, véanse: *Polémica Lévi-Strauss-V. Propp*. Madrid: Fundamentos, 1977; C. Lévi-Strauss. *Antropología estructural*. México: Siglo XXI, 1987, pp. 113-141; P. Ricoeur. *Tiempo y narración*, vol. 2. México: Siglo XXI, 1995, pp. 426-435.

10 V. Erlich, o. cit., p. 185.

11 V. Erlich, o. cit., pp. 25-44.

del siglo XIX al XX incidieron en medidas y circunstancias diferentes en la labor académica de estos precursores del estudio literario desde una óptica científica. Para entender el relacionamiento opositor con la derivación rusa del simbolismo, es necesario hacer referencia a la importancia de esta expresión durante el período de *fin de siglo*.

Si bien los lazos con el acontecer cultural de la Europa occidental no eran todo lo fluidos y constantes que se hubiera deseado, los poetas de fines del siglo XIX no fueron para nada indiferentes al movimiento poético que dominaba el continente, y encontraron en él una doble afinidad, a nivel práctico y a nivel teórico, al punto que la historia de la literatura rusa señala que el simbolismo en esa región no solo tuvo una fuerte repercusión, sino que constituyó un aporte tan significativo como el que se había producido en Francia. Desde esta perspectiva se llegó a establecer una importante analogía entre los nombres preponderantes de A. Rimbaud, S. Mallarmé y P. Verlaine, y el referente ineludible de Ch. Baudelaire con su libro *Las flores del mal*, publicado en 1857, y especialmente entre el influyente poema «Correspondencias» y los creadores rusos que trabajaron sostenidamente sobre las posibilidades expresivas del verso, tarea que se realizó en tres etapas, cada una de las cuales consolidó una imagen coherente del movimiento que trataba de renovar formas caducas heredadas del Romanticismo y superar el aislamiento impuesto por la geografía.

La denominada primera generación simbolista rusa, rotulada despectivamente como vieja y placenteramente como *decadente*, al mejor estilo francés, incluye nombres altamente representativos como el de D. Merejkovski, autor de un poemario titulado precisamente *Símbolos* (1892), quien pretendió, sin lograrlo, ser el padre del simbolismo con una poesía que hacía de la religión una temática obsesiva; de todos modos tuvo una influencia notoria en el desarrollo de esta escuela. Otro nombre a destacar en esta etapa preparatoria es el de V. Briusov, reconocido por sus estudios sobre la constitución del verso y del lenguaje poético en general, al que toma como una unidad en la que coexisten lo gramatical, lo semántico y lo fónico. La terna se cierra con K. Balmont, famoso por su extenso conocimiento de diferentes literaturas.

A este período introductorio le sucede uno denominado propiamente simbolista, en el que se encuentra la generación joven representada por A. Belyj (1880-1934), poseedor de una sólida formación filosófica de base

germánica. Belyj ostentaba un especial don creativo que lo llevaba a concepciones extremadamente lúdicas, y encontró en los presupuestos simbolistas una técnica apropiada para expresar su rico caudal imaginativo, otorgándoles a las imágenes la capacidad de expresar ideas con la misma objetividad que las provenientes de niveles racionales del pensamiento. Fue también reconocido como un verdadero erudito en el manejo del verso cuyas variaciones rítmicas había estudiado detenidamente y se reflejan en su trabajo *El ritmo como dialéctica*.

En esta etapa central se destaca la influencia de quien algunos consideran el auténtico teórico del simbolismo ruso, su verdadero definidor: V. Ivánov, filólogo clásico, experto en el pensamiento religioso antiguo y poeta reconocido por su intento de unificar el simbolismo con el realismo eliminando la brecha entre la realidad empírica lograda a través de los sentidos (*realia*) y una realidad más abstracta (*realiora*), posición que lo llevaba al convencimiento de que la poesía lograba un conocimiento privilegiado en el que la verdad era una meta posible. También tuvo fama por ser un conflictivo anfitrión en las incomparables veladas de los miércoles en la torre de su casa en San Petersburgo.

El grupo tiene un personaje singular como V. Soloviev (1853-1900), nominado *el Profeta* y considerado el más prestigioso filósofo ruso de la época. Soloviev insistió en el poder de la poesía como medio para llegar a la verdad, hecho que intentó demostrar en su obra *Sophia* mediante una figura femenina con un nombre que de por sí es un claro inductor de los propósitos de llegar al máximo de conocimiento por medio de la experiencia poética. La vida de Soloviev, como el compromiso y fervor revolucionario, se fueron apagando; problemas personales lo confinaron al aislamiento y a una muerte prematura después de haberse consagrado como poeta y como nombre que sintetizaba el cruce entre la propuesta simbolista y la renovada estética revolucionaria que lo había llevado a entender la llegada al poder de 1917 como la encarnación de la idea de que a su país le estaba encomendada una misión mesiánica. Esa visión no le impidió ver las partes negativas y entrar en una angustia y un desencanto que no fueron ajenos a los otros participantes de este movimiento tan singular como influyente.

En el último tramo simbolista se encuentra el nombre clave de Aleksandr Blok (1880-1921), cuya actividad más destacada tuvo lugar en forma

paralela a la revolución. Dejando de lado el misticismo, escribe poemas estrechamente relacionados con la realidad social de su país, como «Los doce» y «Los escitas», que le aseguran fama mundial, aunque en su país era reconocido como un poeta brillante desde la publicación en 1904 de *Los versos de la bellísima dama*. Su corta pero fructífera trayectoria lo destaca como la principal voz de un simbolismo que se diluye después de pasar por etapas preponderantes. En sus versos recoge la influencia dominante de Soloviev, su filosofía religiosa y el concepto del *eterno femenino*; se muestra como el heredero más significativo del movimiento, creador de nuevos mitos que lo deslindan de la tradición clásica y de una originalidad considerada insuperable en su tiempo:

De toda la escuela simbolista, comprendidos los decadentes-simbolistas, Blok es el lírico más alto. Tal vez en algunos momentos le supere Ivanov y su profundidad conceptual y Belyi en osadía en las imágenes; pero todos le son inferiores en la lozanía y espontaneidad de expresión.¹⁴

Con el propósito de documentar la importancia del simbolismo en Rusia, recurrimos nuevamente a la opinión de V. Erlich:

El movimiento simbolista representó el canto del cisne de aquella parte de la intelligentsia rusa surgida del patriciado o de la clase media superior. Fue el producto de una cultura que había alcanzado un alto grado de sofisticación intelectual y estética solo para enfrentarse con la perspectiva de una extinción inevitable.¹⁵

Si bien el formalismo, por su relevancia académica aparece como el enemigo principal del simbolismo desde el punto de vista teórico, tanto por sus desacuerdos en cuanto a la funcionalidad de la imagen como por la postura con respecto a la conexión entre fondo y forma y el relacionamiento del texto poético con elementos extratextuales y esotéricos, no fue el único movimiento en Rusia que se pronunció en sentido contrario a una poesía que se siente capaz de llegar a dirimir misterios y lograr formas su-

blimes de conocimiento y que afirma la posibilidad de objetivar la verdad por medio de imágenes.

En el panorama soviético, con menos influencia y peso académico, surge el grupo de los *acmeístas* (acmeísmo: el grado más alto de cada cosa) o *adamistas* (concepción de la vida virilmente fuerte y lúcida) alrededor de la figura de N. Gumiliev (1886-1921), con la intención de destruir un simbolismo que consideraban un discurso vago, ambiguo, sin asidero en la realidad, para tratar de instaurar una nueva modalidad a la que se vinculan a creadores como O. Mándelshtam (1891-1938) y la esposa de Gumiliev, la reconocida poetisa Anna Ajmátova (1889-1968), cuya obra fue objeto de serios estudios por parte de los formalistas. Este grupo de jóvenes creadores que compartían los avatares de un crucial momento histórico repudió las propuestas simbolistas y se preocupó sin mayores repercusiones por la creación de un lenguaje poético en el que el realismo, la terrenalidad y los límites del conocimiento se impusieran frente a cualquier intento de caer en exagerados misticismos o de usar la poesía para provocar innecesarias musicalizaciones. Sus propuestas teóricas tuvieron difusión a través de la revista literaria *Apollon* (1909), órgano representativo y emblemático de un intento que se vio opacado por la presencia titular del futurismo.

El futurismo tenía un referente externo inevitable como Marinetti y su famoso manifiesto, y una interna tan ineludible como avasallante representada por V. Maiakovski, quien desarrollaba una intensa vida literaria en los años previos a 1917. Maiakovski tenía una personalidad polifacética, extremadamente conflictiva, que se reflejaba en el tono irónico y satírico de sus obras, en las que la pasión se unía a la exhuberancia, la rebeldía y un notorio narcisismo que lo hacían un personaje tan admirado como polémico. Entre sus enérgicas creaciones figuran la pieza dramática *Misterio bufo*, el poema «150.000.000» y uno dedicado especialmente a la figura de Lenin.

Este movimiento se asoció tradicionalmente con la revolución y funcionó como la vanguardia de los principios estéticos de la prerrevolución y sus primeros años, en los que la poesía fue el género de mayor repercusión. Sin embargo la afinidad no era total, las relaciones entre los miembros de este grupo y la dirigencia del Proletkult no carecieron de dificultades; no siempre contaron con la aprobación de la elite cultural soviética, dado

14 Gatto, E. Lo. *Historia de la literatura rusa*. Barcelona: Caralt, 1952, p. 315.

15 V. Erlich, o. cit., p. 46.

que el movimiento no ocultaba su origen burgués por un lado, y por otro nunca había logrado una efectiva incorporación a los lineamientos culturales del gobierno, de manera que la asociación era más estratégica que efectiva.

Uno de los principales líderes de la revolución bolchevique, L. Trotsky, señala las contradicciones del movimiento futurista por la falta de coherencia que lo identifica, y es especialmente crítico con las opiniones expresadas en *LEF* y con las obras de V. Maiakovski. En su opinión, de importante gravitación en los primeros diez años de la revolución —después sufriría el exilio para morir asesinado en México por orden de Stalin—, el futurismo pecaba de estridente y exagerado, especialmente por su actitud demoledora con respecto al pasado y las tradiciones:

Para nosotros, en cambio, la revolución se encarnaba en una tradición que nos servía de apoyo. Al salir de un mundo que negábamos con la teoría y socavábamos en la práctica, nos introducíamos en otro del que nos habíamos apropiado como tradición y presentimiento. De allí surgió la discrepancia entre el tipo psicológico del comunista como revolucionario político y el futurista como formal innovador revolucionario. No es malo que el futurismo «niegue» las secretas tradiciones intelectuales. ¡Al contrario! Pero sí lo es que se rebele contra las tradiciones revolucionarias. Nosotros entramos en la revolución. Ellos, en cambio se precipitaron de cabeza.¹⁶

Es evidente que a pesar de estar en filas de la oficialidad y ocupar cargos culturales, los futuristas nunca perdieron su condición de marginalidad, y paulatinamente fueron perdiendo perfil —suicidio de su líder mediante en 1930—, para dejar paso a nuevas expresiones de la poesía rusa como el constructivismo y el imaginismo, que originaron figuras de la talla de S. Esenin (1895-1925) y B. Pasternak (1890-1960).

El relacionamiento formalismo-futurismo está documentado en la amistad que el representante futurista mantenía con los integrantes de la Opoiaz antes de que esta se constituyera como tal, puesto que los implicados habían compartido los principios expuestos en el manifiesto de 1912 titulado *Un puntapié al gusto vulgar*, y en la década de los veinte colaboraron con la famosa revista futurista *LEF* (Frente Artístico de Izquier-

16 L. Trotsky, o. cit., p. 89.

das). Erlich afirma que existió una influencia clara de este grupo en los formalistas que incidió en su posicionamiento imanentista, aunque en la última etapa el propio Maiakovski les aconsejó revisar su postura desideologizante y encauzar sus teorías hacia un enfoque expreso entre literatura y sociedad, lo cual parcialmente terminaron haciendo, acentuando así el fin de la renovadora escuela.

El *formalismo ruso*, enmarcado en el agobiante contexto político que esbozamos, con sólidos antecedentes en el siglo anterior con respecto al estudio del lenguaje poético, y a pesar de desarrollarse a contramarcha de los principios estéticos defendidos por la mayoría de los protagonistas de uno de los capítulos más relevantes de la historia contemporánea, abre decididamente la puerta de la teoría literaria del denominado siglo corto (1914-1989), establece claras diferencias con propuestas anteriores, sin llegar a tener como grupo plena conciencia de la gravitante influencia que sus escritos tendrían en la manera de concebir *lo literario* en los presupuestos teóricos del resto de la centuria. L. Doležel resume de esta manera su rol de bisagra en el pensamiento crítico de comienzos de siglo:

El Formalismo ruso ocupa una posición cardinal en la historia de la poética moderna: es la culminación de la poética morfológica del siglo XIX y de las concepciones románticas del lenguaje poético y, al propio tiempo, un despliegue de la base teórica del estructuralismo del siglo XX.¹⁷

Convalidando este posicionamiento, privilegiado en la elaboración de un discurso teórico literario moderno, de bases sólidas y no meramente especulativas, con la distancia más que necesaria se ha efectuado un balance ampliamente positivo de esta propuesta que nació en total aislamiento académico, pero que cimentó una labor que sirvió para marcar el ritmo del discurso teórico en el resto del siglo XX.

17 L. Doležel. *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis, 1978, p. 177.



2. ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA PROPUESTA FORMALISTA

Los postulados formalistas, en sus aciertos y en sus errores, no solamente establecieron renovadoras metodologías para analizar las obras literarias, sino que pusieron fin a una retórica obsoleta. Así, determinaron un decisivo avance en la creación de una poética lingüística moderna, que superó con creces no solo las pretensiones románticas e historicistas, sino también los estudios realizados por la estilística. En este intento de renovación teórica, establecieron eficazmente un nuevo concepto de texto artístico delimitado por rasgos de autoexpresividad y autonomía significativa, regido por leyes internas que aseguran su legitimidad mediante el uso de la forma como instrumento de comunicación y establecen como factor excluyente cualquier pretensión interpretativa de carácter extratextual, partiendo de la idea de que la literatura es esencialmente literaria y no una *ventana* desde la cual es posible percibir diferentes realidades.

Esta posición definitivamente immanentista apoyada en la opinión de Shklovsky de que «la literatura es el discurso que opera con el artificio» y en la clásica definición de Jakobson de 1921 de que «el objeto de la ciencia literaria no es la literatura, sino la “literalidad” (*literaturnost*), esto es, lo que hace que una obra dada sea una obra literaria» se va a desarrollar en un trabajo que sobredimensiona el área intratextual mediante la integración dinámica y concreta de diferentes formas expresivas en que la palabra se convierte en objeto clave como portadora de significaciones, no por su capacidad referencial sino por su propia constitución estructural; la premisa es que el texto literario se construye sobre hechos lingüísticos y no sobre ideas, y no específicamente en la poesía, sino también en la prosa, como lo demuestra el trabajo de Eichenbaum sobre «El capote» de Gogol.

Shklovsky afirmaba, en su enfrentamiento con Trotsky, que: «la palabra no es una sombra, es una cosa», que posee una identidad propia que no proviene de sugerencias. Desde este punto de vista, la palabra afirma su condición de unidad provista de características fónicas y rítmicas que la singularizan por un lado y por otro la jerarquizan, al incorporarla y relacionarla con una estructura de mayor significado. Así, formará parte de un complejo orgánico que le permitirá poner de manifiesto su capacidad

creativa en función de un todo regido por los principios de especificación y correlación organizadores del entramado textual de acuerdo con leyes de procedimiento interno que van a privilegiar el *cómo* lo dice, el armado del artificio, y no *qué* dice, su contenido semántico.

Esta concepción del texto como límite demarcatorio de la interpretación implicó a comienzos del siglo XX un abrupto traslado del lugar del significado, que era un espacio en el cual confluían y compartían créditos interpretativos el autor y el contexto de la obra, a una concepción formalista cerrada que eliminó esas variables y ponderó únicamente la capacidad comunicativa del texto en sí, sin correlaciones ni inductores externos de lectura. De este modo se configura un campo de comprensión en el que predomina la funcionalidad de cada elemento en la elaboración de un lenguaje poético que se diferencia del cotidiano por su constitución artificiosa, no por la elección de determinados temas, ni por el uso de repetidas imágenes.

Los formalistas se oponían a la semejanza entre lengua poética y uso de imágenes explicando que la recurrencia o no a estas no afecta la poeticidad del texto. En el caso específico de la poesía, considerada como *un arte verbal* por excelencia, existe independencia de imágenes y emociones, porque su sustento radica en las palabras, que pueden incluir desde los más olvidados arcaísmos a los más inesperados neologismos, recursos también válidos para la prosa. La construcción, el armado del texto es, según el punto de vista ruso, lo que establece el paso cualitativo entre el lenguaje cotidiano y el poético. La preocupación ultraformista, que les acarreó tantas críticas justificadas, afirmó la insistencia en una visión parcializada del texto, en la que la predominancia de la lingüística impedía cualquier injerencia semántica: el texto era valorado en la medida en que se regía por un total ahistoricismo y una contundente posición desideologizante, lo cual derivaba en una opacidad muy peculiar que solo admitía el reflejo de su propia imagen.

En su artículo «La teoría del método formal», Eichenbaum argumenta a favor del *énfasis de positivismo científico* que lo impulsa, y embate contra la posición simbolista:

El estado de las cosas nos exigía separarnos de la estética filosófica y de las teorías ideológicas del arte. Necesitábamos ocuparnos de los hechos, alejarnos de sistemas y problemas

generales y partir de un punto arbitrario para entrar en contacto con el fenómeno artístico. El arte exigía ser examinado de cerca: la ciencia quería ser concreta [...] postulamos aun como afirmación fundamental que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de otra materia; independientemente del hecho que, por sus rasgos secundarios, esta materia pueda dar motivo y derecho a utilizarla en las otras ciencias como objeto auxiliar.¹⁸

Sobre la base de estos postulados, los estudios se consagran al establecimiento de una auténtica ciencia literaria cuyo objeto es la especificación de los recursos técnicos mediante una reconceptualización de la forma que rompe con la dicotomía *forma-fondo*, negando la posibilidad de transparencia de la primera que permite el encuentro del significado en el segundo, y afirmando categóricamente que en su concepción del texto artístico lo formal es exclusivamente el objeto de estudio, porque no es entendido como ornamento o como *envoltura* sino como «una integridad dinámica y concreta que tiene contenido en sí misma»; incluso el material es considerado como parte de lo formal, colaborando con su dinámica, según lo expresado por Tynianov en su artículo «La noción de construcción».

Lo textual se jerarquiza mediante la predominancia de lo formal y su extensión valorativa a la materialidad de los elementos literarios, que es un componente heterogéneo y polisémico que contribuye a la productividad del texto mediante *sistemas internos integrativos y correlativos*:

La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo: sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración. La forma de la obra literaria debe ser sentida como forma dinámica. Ese dinamismo se manifiesta en la noción del principio de construcción.¹⁹

Las investigaciones formalistas demostraron una clara preferencia por los estudios destinados a establecer las características del texto poético en particular. Si bien en el campo de la prosa realizaron aportes por demás significativos, la poesía constituyó una parte medular de la metodología formalista cuyos trabajos en esta área estuvieron avalados por el nombre, reconocido a pesar de su juventud, de R. Jakobson, a quien se le unen en esta preferencia los estudiosos J. Tynianov, B. Tomashevski y O. Brik.

En esta limitada aproximación a los trabajos rusos, escogeremos como aportes más relevantes la consideración de la *palabra*, la *versificación* y el *ritmo*. La valoración de la primera, que se extiende a la prosa, apunta a resaltar su capacidad sonora al tomarla como un objeto, no como un reflejo de sensaciones o emociones, e integrarla a un esquema fónico superior mediante su posicionamiento en el verso, que es la base para la formación de un discurso considerado de mayor jerarquía que la prosa por su capacidad integrativa y su valor sonoro. En esta sobreestimación de la palabra tienen clara incidencia los integrantes del movimiento futurista, en especial la producción de V. Jlébnikov (1885-1922). Estos creadores fomentaron las investigaciones que determinaron la valoración de una lengua poética transracional (*zaum*) que significa solamente a través de los sonidos; se elimina toda posibilidad connotativa y se cumple efectivamente el margen de desvío que diferencia el lenguaje poético del ordinario por su potencialidad acústica. A propósito, Eichenbaum define esta forma lingüística como «revelación total del valor autónomo de las palabras, fenómenos que se observan en parte en la lengua de los niños, en la glosolalia de los Sectantes», a partir de la distinción hecha por Jakubinski de acuerdo con la intención del hablante, que distingue entre el uso del lenguaje con un fin práctico con una función meramente utilitaria y otro sistema en el que «los formantes lingüísticos obtienen un valor autónomo».²⁰

Esta *violación organizada del lenguaje*, en términos de Jakobson, posibilita la creación de un universo concebido como nuevo y que necesita ser nominado. Esto se produce con la creación de un nuevo código en el que lo articulatorio y lo sonoro establecen el sentido dentro de determinada estructura textual caracterizada por el hermetismo en la comprensión. A propósito, Tynianov también señala que en la poesía «el significado de las

18 B. Eichenbaum. «La teoría del "método formal"», en T. Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 25.

19 J. Tynianov. «La noción de construcción», en T. Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 37.

20 Para ampliar el concepto y las características de la lengua transracional, véase: A. García Berrio. *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta, 1973, pp. 161-198.

palabras viene modificado por el sonido»; de esta forma el carácter artificial de los poemas adquiere su máxima expresión mediante un esquema estructural que es visto como un producto verbal predominantemente fónico.

Los intensos estudios dedicados al género poético abarcan importantes investigaciones sobre la *versificación*, factor para ellos fundamental como organizador de la expresión verbal por incidir en el establecimiento de determinadas jerarquías entre los componentes de la obra poética, por lo cual su validez está relacionada con el concepto de *dominante*: elemento constructor que determina el relacionamiento entre los variados componentes de una obra que no se interrelacionan en forma libre ni son equivalentes. A propósito, Tynianov expresa lo siguiente sobre la evolución literaria:

Dado que el sistema no es una cooperación fundada sobre la igualdad de todos los elementos, sino que supone la prioridad de un grupo de elementos («dominante») y la deformación de otros, la obra entra en la literatura y adquiere su función literaria gracias a esta dominante. En consecuencia, el verso se debe vincular, según alguna de sus particularidades, con la serie poética y no con la prosaica.²¹

Esto supone la intervención privilegiada de ciertos elementos sobre otros; los que sobresalen son los rasgos dominantes que determinan el género del texto y su ordenamiento en la serie poética a la que pertenece. La versificación se constituye en uno de los principios constructores del poema, porque establece los tipos de relaciones entre los componentes, lo que mantiene el equilibrio entre partes en tensión, según la opinión de Jakobson, para quien la *dominante* es la que garantiza la integridad de la estructura textual al actuar como unificadora y por lo tanto como ordenadora del sistema lingüístico:

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure. The dominant specifies the work [...]. However, we must constantly bear mind that the ele-

21 J. Tynianov, o. cit., p. 97.

ment which specifies a given variety of language dominates the entire structure and thus act as its mandatory and inalienable constituent dominating all the remaining elements exerting direct influence upon them.²²

El *ritmo* es otro de los componentes claves de la obra poética. Erlich señala como uno de los logros más relevantes de los formalistas el haber disociado el ritmo del metro, y distingue al primero como recurso inexcusable de la poesía:

La noción de ritmo como *Gestaltqualität*, como propiedad que informa y permea todos los planos del lenguaje del verso, salvó a los formalistas de la falacia de los metristas tradicionales: la de equiparar el ritmo con el metro. Los formalistas se dieron perfectamente cuenta de que el verso puede prescindir del metro, pero no del ritmo. «El discurso puede tener la sonoridad de un verso —escribía Tomaševskij— sin por ello exhibir ningún patrón métrico (*metrical pattern*).²³

De esta forma, lo que Brik denomina *impulso rítmico* se convierte en determinante de la expresividad del verso y en un indicador certero en el momento de establecer diferencias entre el discurso poético y el prosaico:

El ritmo como término científico significa una representación particular de los procesos motores. Es una presentación convencional que no tiene nada que ver con la alternancia natural en los movimientos astronómicos, biológicos, mecánicos, etc. El ritmo es un movimiento mostrado de una manera particular.²⁴

Lo rítmico tiene una especial relevancia para la total comprensión del texto poético, porque constituye una unidad en la que confluyen aspectos formales y semánticos. La nueva dimensión que adquiere la palabra, la versificación y el ritmo dentro del método formal son un ejemplo de la

22 R. Jakobson define el término en una conferencia pronunciada en 1935 en Masaryk University en Brno y publicada en 1971 en L. Matejka, K. Pomorska. *Reading in Russian Poetics*. Cambridge: MIT Press, pp. 83-87. Este término es heredado del filósofo alemán del siglo XIX experto en estética Broder Christiansen, señalado por los historiadores del formalismo ruso como uno de los maestros de la escuela rusa. Para una crítica a este concepto, véase C. Di Girolamo. *Teoría crítica de la literatura*. Barcelona. 2001, cap. III.

23 V. Erlich, o. cit., p. 305.

24 O. Brik. «Ritmo y sintaxis», en T. Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 107.

constante preocupación tanto del Círculo de Moscú como de la Opoiáz por la creación de un adecuado y moderno marco teórico que reivindicara la capacidad expresiva de la poesía como construcción y no como reflejo o vehículo para mostrar o transportar la imaginación del autor o de sus receptores. Eichenbaum expresa que «el carácter perceptible de su construcción» es lo que diferencia la lengua poética de la prosaica.²⁵

En el campo de la narrativa, las distinciones formalistas y sus particularidades constructivas tuvieron amplia y difundida repercusión especialmente mediante la exhaustiva lectura que realizó en la década de los sesenta la escuela francesa para llegar a una moderna conceptualización de los componentes del relato que sirviera como base para la incorporación de una gramática eficiente. La influencia de formalistas como Shklovsky, Eichenbaum y especialmente Tomashevski, como la del paraformalista Propp, adquiere una especial proyección en los investigadores de mediados de siglo que constituyeron una disciplina, la *narratología*, encargada del estudio de las normativas y modalidades de los relatos, no solo literarios, y del establecimiento de los códigos de relacionamiento entre lo temático y su organización textual, como también de su inclusión en otras esferas del conocimiento. Dentro de este género haremos algunas consideraciones sobre los conceptos de *motivo*, *fábula* y *trama*.

Los formalistas buscaron explicaciones que superaran el origen genético de las narraciones señalado por A. Veselovski en sus estudios etnográficos y procedieron a desentrañar los mecanismos internos de los relatos mediante la identificación de piezas fundamentales como la *motivación*, el *motivo*, la *historia* y la *trama*, contribuciones decisorias para provocar un cambio radical en el análisis de los textos narrativos.

El concepto de *motivación* fue explicado por Tomashevski como «el sistema de los procedimientos destinados a justificar la introducción de motivos, o de conjuntos de motivos», teniendo en cuenta el principio de correspondencia con la obra de manera que la introducción de los motivos no alterara la coherencia textual y el efecto del mensaje. Con este fin, el

teórico estableció tres categorías de motivación: *compositiva*, *realista* y *artística*.²⁶

La precisión del concepto de motivo fue tomada de Veselovski para designar la *mínima unidad narrativa*; para este investigador el motivo es igual a una imagen que corresponde en forma figurada a los requerimientos de la observación diaria, por lo tanto puede ser creado espontáneamente y tener características similares por la semejanza en las condiciones diarias y psicológicas de las primeras etapas del desarrollo del hombre.²⁷

Los motivos son unidades indivisibles que aparecen en los mitos y en los cuentos infantiles; por ejemplo, alguien secuestra (a) al sol y produce un eclipse (b); la fórmula para Veselovski es $a + b$, cada parte puede sufrir transformaciones, y b es más proclive a desarrollarse y agrandarse. De esta manera, la combinación de motivos conforma la narración; para Tomashevski los motivos son «los nexos temáticos de la obra»:

Desde este punto de vista, la *fábula* es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra. No tiene importancia para la *fábula* en qué parte de la obra entra el lector en conocimiento de un hecho, ni si este le es comunicado directamente por el autor o en el relato de un personaje o mediante un sistema de alusiones indirectas. En la trama, en cambio, lo que importa es, precisamente, la *introducción* de los motivos en el horizonte del lector. Puede servir como *fábula* también un hecho real, no inventado por el autor, mientras que la trama es una reconstrucción enteramente literaria.²⁸ (Énfasis del autor.)

Esta distinción entre fábula (historia) y trama (*sjuzhet*) ha sido fundamental para el avance de los estudios narratológicos. Dentro de la estructura textual narrativa es necesario diferenciar entre el conjunto de hechos que conforman la narración (*inventio*) y la forma o construcción estética de estos, su ordenamiento sobre la base de la artificialidad (*dispositio*), no de la naturalidad de los hechos. La distribución de los motivos no se rige por las leyes de la causalidad ni de la temporalidad, sino por las de

25 Véanse en E. Volek, o. cit., vol. 2, B. Eichenbaum. «El principio melódico del verso», pp. 37-42; R. Jakobson. «Los problemas fundamentales de la versología», pp. 43-61, I. Tynianov. «Ritmo como factor constructivo del verso», pp. 63-86, «La semántica de la palabra en el verso», pp. 87-98, y B. Tomashevski. «Verso y ritmo», pp. 99-111.

26 B. Tomashevski. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982, pp. 194-203.

27 A. Veselovski, citado en L. O'Toole y A. Shukman. *Formalist Theory*. England: Essex UP, 1977, pp. 39-40.

28 B. Tomashevski, o. cit., p. 186.

necesidad surgidas de la estructura estética. Esta distinción corresponde en la terminología de Todorov y Genette a los términos *historia* para el material y *discurso* para su composición u orden textual; para la crítica angloamericana la nomenclatura se expresa en el binomio *plot/story*. La trama concretiza la condición de artificio que genera el texto según los formalistas, y al realizar el ejercicio de desglose entre historia y trama se visualiza la deliberada intención de juego que es inherente al texto artístico y al cumplimiento del pensamiento de Shklovsky de que el discurso literario opera con el artificio y la organización del material es inherente al sistema de la literatura.²⁹

Relacionado con esta distinción entre el material y su construcción, que fue uno de los hallazgos que les permitieron a los formalistas sobrevivir en el campo narratológico, es pertinente señalar que este afinado sentido está íntimamente vinculado con la participación de varios de sus integrantes en la precursora industria cinematográfica de la época. Esta afinidad entre lo literario y lo cinematográfico se confirma con la figura emblemática de Eisenstein (1898-1948).

La asociación entre el concepto de trama y el de montaje como sistema de disposición de los encuadres en una sintaxis del filme según Eichenbaum es casi obvia. Pero ellos mismos se encargaron de distinguir que cada expresión artística tiene sus propias leyes y que era necesario liberar el cine de la literatura y evitar la utilización de los mismos conceptos para fines diferentes. Tynianov expresa con relación a la trama lo siguiente:

Se puede decir lo mismo de la trama literaria. Su enfoque mismo debe cambiar, dado que el desarrollo y las leyes de desarrollo del argumento cinematográfico son específicos. La trama literaria se introduce en el cine por algunas de sus particularidades, pero no por todas. Incluso la «escenificación» de los «clásicos» en el cine no debe ser ilustrativa: los procedimientos y los estilos literarios no pueden ser más que acicates, fermentos para los procedimientos y los estilos cinematográficos (por supuesto no todos los procedimientos; y evidentemente no todos los «clásicos» pueden servir de base

a un filme). El cine puede proporcionar el equivalente de un estilo literario desde su propio punto de vista.³⁰

Con la edición de varios artículos firmados por Shklovsky y Tynianov, quien fuera director del departamento de cine del Instituto de Historia del Arte, y a quienes se suma Eichenbaum, profesor de ese centro de estudio, pudo apreciarse que desarrollaron una extensa labor como críticos, creadores e investigadores del séptimo arte, en especial de su relación con la literatura, como lo refleja su preocupación por el establecimiento de una teoría que organizara y respondiera a «los problemas planteados por el cinematógrafo moderno», según expresa Eichenbaum en 1926, admirado por las infinitas posibilidades que a nivel técnico y artístico supone el arte cinematográfico, incluyendo la incorporación del color.

Si bien todos manifiestan un singular entusiasmo con la evolución de un nuevo lenguaje, las opiniones difieren en cuanto a la necesidad del color; Tynianov no lo cree necesario, y no siempre el pasaje del cine mudo al sonoro es comprendido como un importante cambio cualitativo. El cine para ellos afectó a todas las artes, en especial a la literatura, al crear un relacionamiento totalmente nuevo y opuesto en sus receptores, cuya condición de lectores es menoscabada. Esto genera cierto desconcierto en filas formalistas, pero la conmoción que provoca el cine los organiza para participar no solo como espectadores ávidos, sino como guionistas, críticos y teóricos en una actividad poco conocida por ellos y que tiene como expresión más directa la publicación en 1927 en Leningrado de *Poetika kino* (*La poética del cine*) con la coordinación de Eichenbaum.

El título de la colección —*Poetika kino*— así como su composición indican muy claramente dónde se sitúa la ambición de Eichenbaum y de sus amigos: ofrecer, para el filme, el equivalente de la metodología formalista en literatura (*Poetika* es el título de las publicaciones regulares en el campo literario) y establecer, a partir de esas bases teóricas, las cuestiones prácticas nacidas del desarrollo del cine soviético (de la adaptación al montaje, de la tipología de los géneros a los fundamentos de la filmación, a la interpretación del actor, etc.).³¹

29 Se recomienda la lectura de los siguientes artículos: E. Volek, o. cit., vol. 1: V. Shklovsky. «La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo», pp. 123-156; E. Volek, o. cit., vol. 2, V. Shklovsky. «Cómo está hecho Don Quijote: los discursos de Don Quijote», pp. 137-147; I. Tynianov. «Fábula, *siuzhet*», estilo, pp. 165-170; E. Volek. *Metaestructuralismo. Poética moderna, semiótica, narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 129-160.

30 F. Albèra (ed.). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós, 1998, pp. 188-189.

31 F. Albèra, o. cit., p. 21.

La afición por el cine es otra prueba de la preocupación formalista por el sistema de construcción en diferentes tipos de expresión artística; entienden que el texto independientemente de su condición genérica es una estructura, una combinación de recursos, un juego de diversos componentes que adquieren su capacidad significativa en función del todo y más allá de los posibles recursos y combinaciones que cada género pueda realizar. Para la escuela rusa el valor estético dependerá, como en el cine, de lograr una respuesta específica en el receptor —espectador o lector— que al enfrentarse a ese hecho artístico redefina el mundo bajo una óptica renovadora. La estrecha relación entre cineastas y formalistas hace difícil establecer de qué lado parten la influencia y la incorporación del entramado como técnica constructiva en ambos lenguajes.

La validez del relato fílmico construido con la conjunción de determinados mecanismos industrializados y la del relato literario, que hace uso de su raíz latina *textus* para tejer a partir de artificios, se identifican también en el intento de provocar en el receptor, de acuerdo con su *engranaje* específico, un efecto de extrañamiento que acrecienta la dificultad del acto perceptivo y demanda un tiempo especial para *ver* el objeto artístico como por primera vez, y no *reconocerlo* simplemente como producto de una acción cotidiana y habitual. El objetivo es evitar la automatización que rige el relacionamiento del hombre con el mundo.³² El texto deberá provocar extrañeza, porque la lengua poética también es extraña, por lo tanto el *distanciamiento* entre mensaje y receptor se da mediante un efecto perceptivo inusual que apunta a crear un desvío poético con el uso de recursos estructuralmente lingüísticos.³³

El mecanismo de creación de una nueva forma para enfrentarse a los objetos y a la realidad en general es explicado por Erlich de la siguiente forma:

La «extrañificación» no implicaba necesariamente la sustitución de lo elaborado por lo simple; igualmente podía significar lo opuesto: el empleo de un término profano o elemental en vez del erudito o noble, siempre que este último representara, en un caso dado, el uso aceptado. Lo importante no era la

32 J. M. Pozuelo. *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus, 1988, pp. 19-68.

33 Para establecer las limitaciones del análisis lingüístico del texto, véase M. Szegedy-Maszák. «El texto como estructura y construcción», en M. Angenot y J. Bessière. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1993, pp. 209-250.

dirección del desplazamiento semántico, sino el que se hubiera dado un tal desplazamiento, el que se hubiera realizado la desviación de la norma.³⁴

El receptor comienza a tener un papel activo que será objeto de teorizaciones posteriores, especialmente en los trabajos de F. Vodička en el Círculo de Praga, con las derivaciones recogidas por la escuela alemana de Constanza. La apuesta del texto en estas instancias es provocativa porque deberá romper con el automatismo que desvaloriza los elementos por impedir verlos en su verdadera dimensión. El arte tendrá un fin restaurador de la apreciación de la vida, no verificador de los elementos que la componen. El arte mediante sus variados recursos puede y debe destruir la cotidianidad, deformar lo habitual para convertirlo en hecho artístico. Hacer extrañas las cosas es singularizarlas, es otorgarles, según Shklovsky, su verdadera densidad, rechazando de plano la posición de Potebnia sobre la importancia de las imágenes en el armado del texto literario. La diferencia es marcada de esta forma:

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está «realizado» no interesa para el arte.*³⁵ (Énfasis del autor.)

La misma posición con respecto a la necesidad innovadora del lenguaje es expresada por R. Jakobson en su artículo «Sobre el realismo en el arte» en 1921,³⁶ en el que establece la relación con el concepto de verosimilitud y sus grados de expresividad. El teórico reconsidera el término *realismo* en diferentes expresiones artísticas, sostiene que se debe «imponer a la

34 V. Erlich, o. cit., pp. 254-255.

35 V. Shklovsky. «El arte como artefacto», en T. Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 60.

36 En E. Volek, o. cit., vol. 1, pp. 157-167. Esta posición se adecua al marco de las primeras investigaciones bajo la égida formalista; posteriormente Jakobson marcará una evolución en este sentido teniendo en cuenta las afirmaciones hechas en 1965 y publicadas en la clásica antología de T. Todorov bajo el nombre de «Hacia una ciencia del arte poético», en la que rechaza conceptos fundamentales de la década de los veinte para afirmar la cualidad del lenguaje poético en su relacionamiento entre el signo y su concepto.

percepción una nueva forma» en el campo de la plástica, y que de la misma manera la literatura debe buscar eliminar la repetida asociación entre palabra y objeto para lograr, mediante determinadas figuras, lo que él denomina una *palabra violada*, que difiera de su uso corriente en relación con un objeto o una situación determinados, es decir que establezca ese distanciamiento y a la vez una reformulación del acto perceptivo.

Sin embargo, el concepto de extrañamiento es polémico para F. Jameson, que basa su postura en la marcada negación de formas perceptivas anteriores:

En otras palabras no es un concepto coherente por derecho propio, sino un concepto de transición y que se anula a sí mismo. En ningún caso está eso tan claro como en el de la crítica formalista, en la que la fuerza de la revelación depende de que previamente hayamos creído en el «contenido» y se aprecia gracias a la conmoción implícita que nos produce ver las connotaciones filosóficas o psicológicas de Gogol o Don Quijote.³⁷

A pesar de las críticas y los cambios de postura en relación con su importancia, la distinción de este recurso como fundamental para definir lo literario fue uno de los pilares conceptuales y renovadores aportados por el formalismo ruso. Sus seguidores estaban convencidos de que el texto artístico es una forma de estimular una renovada percepción mediante la artificialidad, bajo el supuesto de que es un desvío que desarrolla lo que Christiansen denomina la *cualidad de divergencia* y establece un sistema de significación construido sobre la base de las excepciones del lenguaje, no de su capacidad de legitimar el automatismo perceptivo. El texto obtiene una función liberalizadora de la lengua mediante la *violación organizada* de sus reglas. Según Jakobson, lo textual resignifica la realidad en la medida en que utiliza en todas sus dimensiones las posibilidades del término clave para el formalismo: *recurso*.

3. CORRELACIONES Y DERIVACIONES DEL FORMALISMO RUSO

Los presupuestos presentados por los integrantes de la escuela formalista en sus diferentes etapas y circunstancias, más allá de las críticas que apuntan a su falta de coherencia metodológica, han significado un basamento teórico fundamental para el desarrollo de un estudio científico y disciplinado, no del hecho literario en sí que supone varios componentes, sino especial y estrictamente en lo que tiene que ver con la jerarquización de la unidad *texto*. Entendido este como soporte básico para la construcción de sentido y como elemento autónomo que permite la elaboración de determinados principios interpretativos que enfatizan los aspectos fónicos, sintácticos y estructurales del verso y la narrativa. De este modo se evita todo tipo de apreciación desde otro campo disciplinario y se sostiene la defensa de lo textual como espacio absolutamente independiente de otros correlatos.

A pesar de la corta duración de la escuela formalista, de los problemas externos e internos que tuvo que afrontar, su legado fue fundamental para el devenir de la teoría literaria del siglo XX. Esto se verifica en la recurrencia a sus postulados, para aceptarlos, rechazarlos o reformularlos en las más que frecuentes citas de los trabajos de sus integrantes más destacados o en el momento de establecer las características de un texto poético o narrativo, así como también en el reconocimiento favorablemente unánime del aporte en el área del estudio de los esquemas fónicos, métricos y rítmicos y en el avance para la comprensión de las estructuras subyacentes de los relatos. A esto se suman la permanente relectura y la incorporación de nuevas traducciones de artículos que testimonian la vigencia de sus estudios por su contenido concreto y por las posibilidades de investigaciones posteriores que implícitamente ofrecían, por ejemplo en el campo de la recepción lectora, la narratología o la teoría de los géneros. Por lo tanto su condición de ineludibles referentes está fuera de cuestionamiento.

Las repercusiones del paradigma formalista provocan reacciones contemporáneas tanto por similitud como por oposición metodológica, como en el caso de Bajtín, de quien nos ocuparemos más adelante; también se relaciona conceptualmente con teorías y ópticas diversas de fundamental desarrollo en el resto de Europa y en Estados Unidos. En lo que concierne

37 F. Jameson. *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral, 1980, pp. 96-97. Sobre la importancia de este término, véase: T. Hawkes. *Structuralism and Semiotics*. California, University of California Press, 1977, pp. 59-65.

a la aparición de grupos académicos contemporáneos con una base teórica similar, el ejemplo más notorio es el Círculo de Praga, del cual nos ocuparemos con mayor detalle más adelante a efectos de establecer los niveles de acercamiento o disentiimiento con el grupo ruso.

Seguidamente estableceremos una breve síntesis del relacionamiento con la *estilística*, que después de un importante avance en el siglo XIX, especialmente en Alemania, tuvo una significativa evolución en el siglo XX por medio de diferentes corrientes, como la *descriptiva*, la *idealista* y la *estructuralista*. Estas derivaciones la alejaron de los estudios originarios relacionados con la efectividad de las figuras enumeradas en la retórica clásica (*ornatus*) para llegar a entender la obra como una unidad agramatical, en la terminología chomskiana.³⁸ Según esta terminología, mediante las diferenciaciones lingüísticas pueden establecerse cualidades psíquicas relacionadas con la imaginación y la intuición, elementos que se alejan de la posición formalista.

Uno de los fundadores de la estilística es el alumno de Saussure Charles Bally, con su propuesta rotulada como *descriptiva* y su libro *Tratado de estilística francesa* publicado en 1909. En esta obra le asigna a la estilística un carácter puramente lingüístico, lo que se denomina una estilística de la lengua. Deja de lado la manifestación literaria porque esta obedece a lineamientos de origen estético. Esta separación originó críticas y disparó posiciones menos herméticas que llegaron a incluir a la literatura como aporte importante en sus investigaciones.

Dentro de la posición *idealista* se encuentran los trabajos pioneros de K. Vossler, influido por la fenomenología husserliana, y los presupuestos de B. Croce, que está convencido de que mediante el lenguaje literario se puede llegar a descubrir el espíritu subjetivo de su emisor; en este sentido es de particular importancia la labor que más adelante desarrolló Leo Spitzer, cuyas investigaciones son consideradas como un elemento de conexión entre la lingüística y la crítica literaria. El filólogo alemán es quien incluye el término *desvío* para calificar la lengua literaria; a este concepto se suma su idea central de analizar esas infracciones lingüísticas como expresión del mundo del autor, lo que posibilita parcialmente el conocimiento de la inspiración literaria del creador, aunque reconoce que el misterio es parte inalcanzable del proceso creativo.

38 N. Chomsky. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Spitzer tuvo sus seguidores, aunque no al pie de la letra, en Dámaso y Amado Alonso, quienes junto con C. Bosoño son los referentes de la estilística dentro de la crítica de habla hispana, en la que tuvieron una importante influencia. La estilística para D. Alonso tiene sus limitaciones, pero la considera un paso fundamental para la creación de una ciencia de la literatura que aún no está conformada metodológicamente:

La Estilística es, hoy por hoy, el único avance hacia la constitución de una verdadera ciencia de la literatura [...]. Cuando se pueda constituir como ciencia (cuando haya inducido una red completa de normas), vendrá a confundirse con la Ciencia de la Literatura. Porque la Ciencia de la Literatura no podrá tener otro objeto que el del conocimiento científico de las creaciones literarias [...]. Cuando lo haya medido todo, cuando lo haya catalogado todo, aun la terrible «unicidad», del hecho artístico se le escapará de las manos.³⁹

También es importante el aporte de la denominada estilística estructuralista, en la que se destacan M. Riffaterre y por extensión J. Cohen. El primero se aparta del tradicional concepto de *desvío*, por considerar ambigua la noción de *norma*, puesto que observa la imposibilidad de establecer y determinar este concepto cuya variación está marcada por el uso. Esto lo lleva a crear un término más adecuado, *contexto estilístico*, un elemento que por contraste establece la calidad o no de una forma lingüística como *imprevisible* dentro de determinados usos del lenguaje. También hace especial hincapié en el estudio de la forma en que el proceso de lectura es controlado por el emisor:

La Estilística estudia los elementos del enunciado lingüístico utilizados para imponer al decodificador el modo de pensar del codificador; es decir estudia el acto de comunicación no como pura producción de una cadena verbal, sino en tanto que marcado por la personalidad del hablante y encaminado a forzar la atención del destinatario.⁴⁰

Por su parte, el trabajo de Cohen apunta a establecer desviaciones con relación a la gramática de cada lengua tomándola como norma a fin de

39 D. Alonso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Ctedos, 1952, pp. 401-402.

40 M. Riffaterre. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 175.

definir el verso como un elemento antigramatical: como una desviación con relación a las estructuras paralelas entre lo fónico y lo semántico que caracterizan a la prosa.⁴¹

Si bien existen diferencias claves entre la estilística y la propuesta rusa en cuanto al objetivo de los estudios del lenguaje, realizaremos algunas precisiones. El formalismo se une con las ramas de la estilística en la medida en que separa entre lengua cotidiana y literaria al hacer hincapié en el estudio de esta última como el resultado de una suma de artificios que genera una estructura diferente de las compuestas por el habla común. Este tratamiento artificial del lenguaje supone intrínsecamente la idea de *desvío* (*écart*) que está en la base de la formulación estilística, preocupada por la especificidad del lenguaje literario. Ambas posturas están unidas por la sobrevaloración de la palabra, pero le atribuyen distinta funcionalidad; para los formalistas cada unidad se explicará a sí misma y valdrá en cuanto objeto, no en cuanto vehículo para alcanzar significados más allá de los intratextuales, porque es su relación con la estructura a la que pertenece la que jerarquiza su elección y limita y justifica su presencia. También los une el afán de cientificidad frente al hecho literario y la jerarquización del uso de determinados esquemas fónicos, métricos y rítmicos para establecer la validez de las desviaciones internas de la obra. Dentro de las tres tendencias señaladas en la estilística, se establece una mayor afinidad del formalismo con la derivación de corte estructural, por sustentar una posición inmanentista con respecto a la explicación textual.

Es evidente que la derivación e influencia del formalismo aceptada como la más notoria recae en el estructuralismo francés, que alejado prácticamente treinta años en el tiempo encuentra en los principios de esta escuela la base para establecer un modelo narratológico que independientemente de las críticas constituyó un renovador y eficaz intento en lo que concierne a la consideración del texto como continente estructural y en la revalorización de los conceptos de literatura y crítica literaria. Este grupo tiene una significativa presencia eslava en T. Todorov y J. Kristeva, quienes realizaron traducciones fundamentales de los trabajos rusos y efectuaron una profunda relectura de sus postulados, que fue de vital importancia en el desarrollo de un constructo teórico que contribuyó a cambiar la óptica

de la teoría literaria en la década de los sesenta; a este grupo se lo conoce también con el significativo rótulo de *formalismo francés*.⁴²

A esta escuela se suman nombres de la importancia de R. Barthes, C. Genette, A. Greimas, M. Foucault, C. Bremond y C. Lévi-Strauss. El famoso antropólogo es figura clave para profundizar los estudios de las estructuras de los diferentes relatos, especialmente los mitos, y polemizar con métodos originariamente paraformalistas como el propuesto por V. Propp. Lévi-Strauss establece una tajante distinción con la cual examina la tesis proppiana y a la que por extensión le atribuye serias carencias, como la falta de contextualización, la omisión del aporte etnográfico y la falta de conocimiento sobre «la complementariedad entre significante y significado, que es reconocida desde Saussure en todo sistema lingüístico» (*Antropología estructural*, 137, véase nota 13 del presente capítulo).

Con el aporte de los investigadores nombrados, que provienen de disciplinas heterogéneas, los esfuerzos se plasman en publicaciones como *Poétique*, *Tel Quel* y *Communications*, órganos representativos de la denominada *nouvelle critique*, que se presenta como una propuesta decididamente renovadora que se distingue radicalmente de la anquilosada crítica universitaria, especialmente la de corte lansonista,⁴³ frente a la cual reaccionan airadamente.

El surgimiento de un nuevo discurso crítico provoca enconadas reacciones, como la que se materializa en la conocida querrela entre R. Barthes y R. Picard⁴⁴ frente a la calificación de impostura por parte de este último de los intentos de análisis estructuralistas y especialmente del trabajo barthiano *Sur Racine*. La contestación da pie al conocido ensayo *Crítica y verdad*. En este trabajo Barthes no solo defiende la función de la crítica, sino que hace hincapié en el necesario interrelacionamiento entre una ciencia literaria, el quehacer crítico y el papel preponderante de la lectura como formas concomitantes de establecer relaciones efectivas con el lenguaje mediante el desarrollo y la puesta en práctica de la *función simbólica*, capacidad que según él no existe en los antiguos críticos afectados de *asimbolia*

⁴² M. Riffaterre, o. cit., pp. 315-345.

⁴³ C. Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*. París: Lachette, 1965. Principal representante de un método histórico-literario derivado del determinismo de H. Taine; su trabajo está basado en la recopilación de fuentes y datos biográficos y el relacionamiento entre los textos y el contexto histórico.

⁴⁴ R. Barthes, *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 1987; R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. París: Pauvert, 1965.

⁴¹ J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1984.

—incapacidad patológica de establecer correlaciones simbólicas—, que están inhibidos de realizar una adecuada lectura y una acertada interpretación. La reacción se expresa de esta forma:

Lo que hoy reprochan a la nueva crítica no es tanto el ser «nueva»: es el ser plenamente «crítica», es el redistribuir los papeles del autor y del comentador y de atentar mediante ello, al orden de los lenguajes.⁴⁵

Frente a un contexto académico adverso, el grupo francés insiste en la investigación con el fin de establecer un sistema analítico de las estructuras textuales, con un posicionamiento menos ortodoxo que la propuesta rusa, y una gramática eficaz de los relatos que permita la descripción en «un número finito de conceptos de un número infinito de relatos», que servirán de sostén para la creación de una verdadera ciencia: una *narratología*, según el término acuñado por Todorov al final de la década de los sesenta. Su trabajo está ligado a la idea de redimensionar el carácter immanente del texto, sostenido por la postura soviética, tarea para la cual aceptarán la intervención de disciplinas auxiliares como la antropología, el psicoanálisis, la sociología, la etnología o la filosofía, lo que marca una apertura metodológica a los límites impuestos por la preponderancia del principio rector inmanentista, que en palabras de Todorov se expresa de la siguiente forma:

Describir una obra —literaria o no— por sí misma y en sí misma, sin abandonarla ni por un instante, sin proyectarla sobre ningún otro lugar que sobre sí misma: esto es en cierto sentido imposible. O más bien: esta tarea es posible, pero entonces la descripción es solo una repetición —palabra por palabra— de la obra misma. Abraza las formas de la obra desde tan cerca que ambas terminan por identificarse.⁴⁶

El investigador búlgaro demostró en sus trabajos una permanente preocupación por establecer reglas universales que legalizaran el quehacer narrativo al conectar el nivel representativo del texto expresado en su *aspecto semántico* con el nivel enunciativo mediante el *aspecto verbal* y el

nivel combinatorio de las unidades del relato reflejado en el denominado *aspecto sintáctico*, de manera de poder establecer el verdadero *sentido* de la obra. La *interpretación* dependerá de cada lector y su época, pero el sentido se producirá al insertarse y correlacionarse con otros componentes del texto, con su totalidad y con la ubicación en una serie armada diacrónicamente, según el pensamiento formalista expuesto por Tynianov del relacionamiento entre el uno y el todo, y la necesidad de ubicar la obra diacrónica y sincrónicamente.⁴⁷

Si bien las posturas formalista y estructuralista de base francesa mostraron divergencias, existió entre ambas un fuerte eslabón teórico que las unió y a la vez sirvió de base para que la escuela gala llegara a la formulación de un modelo de interpretación mucho más flexible y con un importante contenido interdisciplinario. Estos avances le permitieron establecer una importante base teórica para desarrollar las posibilidades del significado a partir de un esqueleto conceptual que privilegiara el texto y la escritura, pero sin confinarlo al aislamiento y buscando una universalización de los instrumentos de estudio para aplicarlos a la particularización de unidades narrativas heterogéneas.

Las correlaciones del formalismo ruso con las teorías mencionadas y sus derivaciones coinciden en mayor o menor grado en instrumentar y emprender un acercamiento científico o pseudocientífico a la obra literaria desde presupuestos teóricos emparentados y con eficacias relativas que esencialmente apuntan a consolidar un cambio epistemológico sustancial en los estudios literarios que caracterizó el sustrato teórico del siglo XX.

Después de esta breve síntesis de los relacionamientos del formalismo ruso con teorías divergentes, como la estilística y sus diferentes expresiones, y el estructuralismo francés, pasaremos a establecer los rasgos que unen y también separan al grupo ruso de dos corrientes teóricas que comparten con ellos un marco conceptual semejante, pero con impactos y conclusiones diferentes, como el estructuralismo checo, reunido alrededor del Círculo de Praga, fundado en 1926, y el New Criticism, con base angloamericana. Este último desarrolla su labor en forma totalmente independiente de la academia rusa y tiene su auge a mediados de la década de

⁴⁵ R. Barthes, o. cit., p. 14.

⁴⁶ T. Todorov. «Poética», en *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires: Losada, 1971, p. 104.

⁴⁷ T. Todorov. «Las categorías del relato literario», en Barthes et al. *Análisis estructural del relato*. México: Coyoacán, 1999; T. Todorov. *Gramática del Decamerón*. Madrid: Taller de Ediciones, 1973; J. Tynianov. «La noción de construcción» y «Sobre la evolución literaria», en T. Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970.

los treinta, cuando el formalismo como escuela había dejado de funcionar hacía ya varios años. Con la propuesta checa tiene una clara cercanía no solo conceptual, ya que comparte miembros destacados como Roman Jakobson, exiliado en Praga desde 1920, y con la segunda las semejanzas surgirán en estudios posteriores que revelan lazos de unión entre los dos grupos con trayectorias y situaciones totalmente diferentes.

El relacionamiento del formalismo ruso con el Círculo de Praga, como vimos al principio, es el más significativo. Comparten ideas, época e integrantes; el grupo es fundado en la República Checa cuando la escuela rusa estaba en plena decadencia y era acosada por las presiones políticas, las deserciones y las tensiones internas. A pesar de esto, es el ejemplo más claro de la influencia y repercusión que ejerció la escuela rusa en los años veinte, y a la vez es un anuncio de las repercusiones que sus principios tendrían a partir de la década siguiente, sirviendo de antesala a las importantes reformulaciones que el grupo de Praga realizará de los conceptos formalistas, que se completarán con la hábil relectura francesa tres décadas más tarde.

De 1926 a 1939 la actividad del grupo checo fue sostenida, pero con el comienzo de la segunda guerra mundial la situación política se agravó con la ocupación nazi, que los recluyó a la clandestinidad o los hizo emigrar. El emblemático círculo contaba con lingüistas de primera línea, y su labor se proyectó hasta la mitad de la década de los cuarenta. Congregados alrededor de la figura de V. Mathesius, en sus filas se destacan J. Mukařovský, B. Trnka, R. Wellek, el alemán K. Bühler, rusos provenientes del Círculo de Moscú, como P. Bogatyrey y N. Trubetzkoy, a los que se sumó R. Jakobson en 1920, que se constituyó en uno de los teóricos más relevantes de esta escuela. Los resultados se reflejaron tres años después en la publicación del primer volumen de *Trabajos del Círculo Lingüístico de Praga*. En esta labor conjunta se destacan la revalorización de la autonomía del signo, la distinción de la lengua poética o literaria de la popular, el énfasis en el estudio de diferentes niveles expresivos, como el morfológico y el fonológico, y la importancia de lo rítmico como principio constructor de la poesía. En primera instancia se descarta toda posibilidad de establecer lazos de comprensión entre la obra y la realidad extratextual; se apunta al análisis del signo en detrimento del significado, porque afirman que es el signo lo que hace la distinción de la lengua poética:

The organizing feature of art, by which art is distinguished from other semiological structures, is the direction of intention not towards the signified but towards the sign itself. The organizing feature of poetry is intention directed on to the verbal expression. The sign is a dominant in an artistic system and when the historian of literature takes as his principal subject not the sign, but what is signified, when he studies the ideology of a work of literature as an independent and autonomous entity, he destroys the hierarchy of values of the structure he is studying (Theses, 3, c, 5).⁴⁸ (Énfasis del autor.)

Estos enunciados reafirman la presencia de un sistema de investigación definitivamente imanentista, en el cual es evidente la influencia del formalismo ruso en cuanto a una concepción cerrada del texto. Los trabajos se enfocan fundamentalmente en el género lírico, por el cual R. Jakobson confiesa tener una especial predilección desde su época escolar; esta preferencia queda expresada en parte del manifiesto programático publicado por el Círculo. La importancia del género lírico y su jerarquización frente a otras expresiones literarias son características distintivas del grupo praguense:

Solo la poesía nos permite experimentar el acto del discurso en su totalidad, y revelarnos el lenguaje, no como un sistema estático ya hecho, sino como una energía creadora.⁴⁹

Los estudios del círculo checo se orientaron a descubrir los mejores recursos del lenguaje poético, cuyo funcionamiento reside en lograr la mayor actualización de sus significados lingüísticos como procedimiento opuesto a la automatización que sufre el lenguaje en el habla cotidiana. En el esquema de trabajo de esta escuela influyeron varios proyectos, por un lado la reformulación de una herencia formalista que Jan Mukařovský (1891-1975) reconoció especialmente, junto con la necesidad de incorporar modelos relacionados con el pensamiento científico moderno y de establecer los fundamentos teóricos para una estética semiológica que revalorizara la obra de arte literaria en lo que tiene que ver con su capacidad de transmisión, es

⁴⁸ Citado en L. O'Toole y A. Shukman. *Formalist Theory*. England: Essex, 1977, p. 31.

⁴⁹ Citado en V. Erlich, o. cit., p. 226. La prematura predilección que R. Jakobson sentía por la poesía queda establecida en: *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona: Crítica, 1981.

decir, en su función de *mensaje* y de parte constructiva de un conglomerado de sistemas semióticos como es la cultura en su concepto global.

En la década de los treinta se acentuaron los estudios sobre la construcción de una verdadera ciencia de los signos, lo cual significó un paso cualitativo importante para una tendencia a expandir el área de los estudios de la materia verbal y sus diferentes posibilidades, incluida la de relacionar al texto con consideraciones e implicaciones extraliterarias. De esta forma se cierra el ciclo de marcada influencia formalista para comenzar una etapa de redimensión de los métodos de estudio y de reformulación de su objeto desde el punto de vista de un estructuralismo integrador, en el que lo textual se unía a lo contextual con la ruptura de las barreras entre literatura y sociedad. Este viraje no es tan sorprendente si tenemos en cuenta la evolución del propio formalismo ruso a fines de la década de los veinte hacia una contextualización interpretativa que flexibilizara los presupuestos de un método que exigía no solamente una apertura metodológica, sino la ruptura con la ecuación literatura = literariedad, y aceptar la presencia de factores ideológicos como integrantes del sistema de significación.

La fundación y la actividad del Círculo de Praga oficializaron un sistema de trabajo que aseguró el pasaje y el cambio de criterios en la definición de la obra artística. La postura formalista fue reformulada con una óptica estructuralista, reconociendo, como lo hicieron especialmente R. Wellek (1903-1995) y J. Mukařovský, la influencia rusa como base para establecer un estudio crítico, con un impulso metodológico de tipo centrífugo, que se orientara a la inserción del texto en un conjunto de signos sociales, a jerarquizar la función del lector como integrante del efecto artístico y a iniciar las bases para el desarrollo de una teoría de la recepción que tendría a F. Vodička (1909-1974) como uno de los exponentes más calificados.

A medida que la escuela de Praga fue adquiriendo mayor coherencia teórica y fue estableciendo diferencias no solo con el formalismo ruso, sino también con las doctrinas fenomenológicas por medio de Ingarden y Husserl, su perspectiva estética fue adquiriendo un papel más cercano al estructuralismo y a una concepción de la obra artística como un todo dinámico con relaciones intra y extratextuales. En este cambio de paradigma fue fundamental el pensamiento de Mukařovský, como también el hecho significativo de que estos investigadores mantuvieran un fluido

diálogo con el marxismo checo, situación que reflejó un panorama diametralmente opuesto al vivido por los formalistas, que estuvieron sometidos a un inevitable distanciamiento de la cúpula cultural marxista, hecho que repercutió en la elaboración de sus teorías, que reflejaron esa falta de permeabilidad para con otras concepciones del arte y contribuyeron a acentuar una percepción autotélica del lenguaje.

Para establecer el estrecho relacionamiento y las consecuencias de este entrecruzamiento académico entre un formalismo ya decadente a fines de los años veinte y el estructuralismo incipiente en su versión checa a partir del mismo período, tomaremos como hilos conductores la figura enlace entre ambas posturas de R. Jakobson y la determinante presencia de Mukařovský, constructor de un cambio valorativo significativo en la delimitación de los esquemas semánticos implícitos en el texto.

El apego a los enumerados formalistas de Jakobson se expresó claramente en sus aportes al estudio del verso dentro de las literaturas rusa y checa (*Sobre el verso checo en 1923* y *La poesía moderna rusa en 1927*) y en la profundización de sus investigaciones sobre la especificidad del lenguaje a partir de la célebre acuñación del término *literaridad* o *literariedad* (*literaturnost*), distinción que se complementaba con la formulación de las clásicas seis funciones del lenguaje mediante la ampliación del conocido esquema de K. Bühler basado en su triple distinción entre los niveles expresivo, representativo y apelativo.⁵⁰

Jakobson consolida la *función poética* como la que singulariza el mensaje, sea o no artístico. Este adquiere la categoría de lenguaje poético en la medida en que jerarquiza la forma, y la palabra se convierte en objeto de estudio en lugar de en sustituto o *sombra* de lo significado. El mensaje poéticamente hablando vale como tal no por su extensión referencial, sino por accionar el mecanismo de la equivalencia: «La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia».⁵¹

La función poética en el paradigma jakobsoniano individualiza el mensaje y lo proyecta como un elemento extraño, desfamiliado en la teoría formalista, porque la lengua poética no solo crea extrañeza, sino que es extraña ontológicamente hablando, y eso la distingue del lenguaje

50 K. Bühler. *Teoría del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1979.

51 R. Jakobson. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

cotidiano y la define como una suma de artificios, según lo expuesto por Shklovsky en su famoso manifiesto de 1917 *El arte como artificio*. Esta sobrevalorización de la palabra en la estructuración del mensaje, concepto medular de la escuela rusa, se privilegia en la teoría de Jakobson y alcanza su mayor divulgación y repercusión dentro del paradigma estructuralista mediante la ponencia que a fines de la década de los treinta este lingüista, ya radicado en Estados Unidos, realizó en la Universidad de Indiana en la Conferencia Interdisciplinaria sobre el Estilo, treinta años después de la desaparición del formalismo ruso como centro de estudio.

Otro rasgo importante de la vasta trayectoria de R. Jakobson está relacionado con un aspecto más general, la propuesta de estudiar la literatura y la obra literaria como un sistema que funciona en correlación con otros sistemas similares, teniendo en cuenta a su vez el carácter sincrónico y diacrónico de presentación de las obras. Es oportuno destacar los trabajos realizados junto a I. Tynianov sobre los principios que deben regir las conexiones entre una necesaria ciencia literaria y las disciplinas afines. Erlich señala al respecto que el intento realizado por los dos lingüistas, si bien es considerado «un presagio del estructuralismo ruso, no pasó de un episodio de corta duración»; pero independientemente de su breve proyección en el tiempo, significó un cambio metodológico fundamental hacia una apreciación del hecho literario como parte de una estructura social que contiene series productivas de significado equivalente a las originadas propiamente en el lenguaje.

A propósito de este cambio, V. Erlich señala:

El aislacionismo estético estaba descartado, y el campo de la ciencia literaria se extendió hasta comprender la obra literaria en su totalidad. Esto significaba que el contenido ideológico o emocional se convertía en un legítimo objeto de análisis crítico, a condición de que se enfocara como componente de una estructura estética. El formalismo puro abrió el camino al estructuralismo dando vueltas en torno a la noción de conjunto dinámicamente integrado, calificado ora de «estructura», ora de «sistema». Este concepto clave constituyó también el eje de la teoría del lenguaje propuesta por el Círculo Lingüístico de Praga. El estructuralismo fue el grito de batalla de los porta-

voces del Círculo en los congresos lingüísticos internacionales, celebrados a fines de los años veinte y en los años treinta.⁵²

La labor de Jakobson se orientó a establecer las características del lenguaje creativo, su especificidad, mediante la explicación del alcance de su concepto de *función poética*. Si bien sus investigaciones aceptaron la participación e influencia de otras disciplinas, como la semiología o la antropología, mantuvo una tendencia a resaltar los valores lingüísticos por su propia capacidad expresiva y con relación a la estructura verbal de la que son componentes.

El caso de Mukařovský⁵³ tiene procesos y consecuencias diferentes, lo cual hace más heterogénea y fructífera la producción del Círculo de Praga, a la que ambos pertenecieron. Con una clara influencia de Saussure, Christiansen y Tynianov, orientó sus trabajos hacia la función estética del texto en cuanto unidad de significado que se completa con la intervención del lector, que convierte el *artefacto estético* en *objeto estético*; esto presupone que el mismo artefacto está sujeto a variadas interpretaciones de acuerdo con el contexto de los receptores encargados de otorgarle una significación renovada, actualizada y productiva.

El texto es considerado como objeto estético basado en una estructura, de la cual el teórico destaca no solo su clásica funcionalidad como entidad mayor que la suma de sus partes, sino también el hecho de que cada uno de sus componentes otorga su significación exclusiva a un determinado constructo y no a otro, y que el todo adquiere su valor en relación con el momento en que es actualizado, según las posibilidades productivas de los receptores, de manera que la obra, como hecho esencialmente semiológico, portador y captador de signos, es eminentemente dinámica. También los conceptos de *función* y *norma* se inscriben en un dinamismo activo; la última está hecha para ser suplantada definitiva o temporalmente para permitir cambios en la función estética.

Este teórico rechaza la postura inmanentista heredada del formalismo ruso, aunque se reconoce deudor de muchas de sus enseñanzas, específicamente del trabajo de Shklovsky titulado *Teoría de la prosa* y de su concepción de la obra artística como signo sujeto a una permanente interrelación

52 V. Erlich, o. cit., pp. 228-229.

53 J. Mukařovský. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gili, 1975.

entre lo estético y lo extraestético. Admite que existe ente ambas esferas lo que él denomina una *antinomia dialéctica* que habilita el estudio de la función estética con relación a su presencia o ausencia en determinado contexto. De esta forma, marca definitivamente las diferencias con la escuela rusa y colabora a construir los cimientos para el desarrollo de la semiología como disciplina imprescindible para la conformación de una ciencia eficaz de la literatura.

La indiscutible trascendencia del quehacer académico desplegado tanto por R. Jakobson como por J. Mukařovský sirve para ejemplificar los lazos y derivaciones que distinguen los emprendimientos teóricos del formalismo ruso y el estructuralismo checo. Esta coparticipación para tratar de cubrir una demanda de cambio que relacionara el estudio de la literatura con métodos científicos es explicada de forma extensa por J. Striedter, quien, teniendo en cuenta la evolución de ambas escuelas en torno a la conceptualización del objeto de arte, distingue tres etapas claves en su dinámica metodológica: la correspondiente al concepto de desfamiliarización propuesto por Shklovsky; la correspondiente a los trabajos de Jakobson y Tynianov sobre los aspectos sincrónicos y dinámicos que determinan un sistema literario, y una última centrada en los trabajos semiológicos de Mukařovský, que consideraban la obra de arte desde su aspecto sígnico. El resumen de estas etapas evolutivas es expresado por Striedter de la siguiente forma:

1. The work of art as the sum of devices, which have a defamiliarizing function whose purpose is impeded perception.
2. The work of art as a system of devices in specific synchronic and diachronic functions.
3. The work of art as a sign in an aesthetic function.⁵⁴

El investigador señala que si bien esta clasificación es muy esquemática, los límites entre cada etapa no son definidos y cada una funciona como continuación o redefinición de la anterior, sin perder su propia identidad ni su calidad de nuevos sistemas de aproximación a la unidad artística.

Después de habernos referido a los puntos centrales de estas escuelas que comparten el vínculo de la contemporaneidad, pasaremos a señalar

⁵⁴ J. Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*. Massachusetts: Harvard UP, 1989, p. 88.

las semejanzas y diferencias entre el formalismo ruso y el denominado New Criticism, en su doble vertiente inglesa y estadounidense. Dentro de las formulaciones teóricas del siglo XX, que se relacionan indirectamente con el grupo ruso, debemos detenernos en el trabajo comenzado en Inglaterra a mediados de los años treinta por diferentes investigadores que, al igual que sus colegas rusos en la década de los veinte, reaccionaron doctrinalmente en contra de una crítica extratextual que valoraba en demasía los aportes biográficos, sociales o psicológicos que evitaban un acercamiento a la obra de carácter intrínseco, que era sustituido por un estudio referencial que excedía ampliamente el entorno textual y desde su punto de vista intercedía y distorsionaba el mensaje poético mediante una lectura sesgada y deficiente.

Cabe destacar que la similitud de estas teorías se debe solamente a una convergencia de pensamientos, porque las primeras traducciones formalistas se conocieron recién a partir de la década de los cuarenta en el resto de Europa. En la postura de la *nueva crítica* el inmanentismo vuelve a ser el centro de trabajo de un grupo heterogéneo de investigadores que mediante una doble vertiente congregaba en la versión inglesa a los críticos I. A. Richards y su discípulo W. Empson, como también, en la doble función crítica y creativa, surgen como poetas expresamente vinculados a esta tendencia E. Pound y especialmente T. S. Eliot. A estos nombres se les debe agregar el de T. R. Leavis, con su sostenida preocupación por el estricto análisis textual siguiendo lo que calificaba como una *lectura analítico-interpretativa*.⁵⁵ En Estados Unidos en 1941 Ransom le da el nombre de New Criticism a un grupo académico que incluye a A. Tate, K. Burke, C. Brooks y R. Penn Warren.⁵⁶

Estos esfuerzos por lograr una autonomía definitiva del lenguaje poético defendiendo los principios de autosuficiencia del lenguaje son evaluados consensualmente como insuficientes porque no lograron establecer el marco metodológico adecuado, ni la necesaria precisión terminológica, ni la incorporación de conceptos lingüísticos imprescindibles, disciplina

⁵⁵ Véase T. Eagleton, o. cit., pp. 60-61.

⁵⁶ Para una visión detallada de la heterogénea interna del New Criticism, véase: R. Wellek, *Historia de la crítica moderna II. Crítica americana (1900-1950)*. Madrid: Gredos, 1986. Para ampliar sobre los rasgos de esta teoría, recomendamos también el primer capítulo de R. Selden, P. Widdowson y P. Brooker, *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 2001, pp. 25-41; A. García Berrio, o. cit., pp. 61-97, y sobre las diferencias de este grupo con el formalismo ruso véanse las señaladas por F. Jameson, o. cit., pp. 52-57.

de la cual manejaban una visión fragmentaria por medio de los aportes de I. Richards y W. Empson. Frente a estas carencias su proyección solo alcanzó a colaborar con un cambio necesario y requerido en el estudio de la literatura en ambos países, pero no logró la incidencia gravitante de otras propuestas immanentistas. Es preciso establecer las diferencias con el formalismo ruso, que logró constituirse en una verdadera escuela teórica, mientras que los nuevos críticos nunca desarrollaron la capacidad de los soviéticos para establecer nuevos conceptos y una terminología adecuada sobre el objeto de estudio, ni caracterizar las distinciones de la lengua literaria en sus expresiones poéticas y narrativas, como tampoco pudieron producir instrumentos metateóricos como lo habían hecho sus antecesores, de manera que los une solamente una cercanía operacional que hay que señalar.

Es también pertinente destacar los lazos con esta propuesta del conocido crítico canadiense Northrop Frye, quien en el prólogo a *Anatomía de la crítica* deja establecida la imperiosa necesidad de un cambio radical en el discurso crítico:

Se me ocurre que la crítica literaria se encuentra ahora en el mismo estado de inducción ingenua que hallamos en la ciencia primitiva [...]. Sugiero que ya es hora de que la crítica dé un salto hacia un nuevo terreno desde el cual pueda descubrir cuáles son las formas de organización y contenido de su marco conceptual.⁵⁷

Esta modificación teórica, expresa Frye, se produciría mediante un imperioso *salto inductivo* que concientice a la crítica de su papel como formadora del pensamiento y de su coherencia distintiva como *un cuerpo de conocimiento totalmente inteligible* que la desprenda de una dependencia interdisciplinaria y la conforme como un nuevo campo de conocimiento, con una adecuada visión de la importancia de la tradición literaria. De esta forma, siguiendo la perspectiva de Eliot, a quien reconoce como rector de su obra, defiende la postura de que los productos literarios deben explicarse desde una adecuada teoría literaria, que en su concepción se relaciona con los principios del New Criticism en cuanto al ineludible aislamiento y la predominancia del lenguaje como eje explicativo del texto.

57 N. Frye. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977, p. 31.

La academia inglesa y la estadounidense tienen como punto central de contacto la reacción contra sistemas caducos de interpretación y la intención de apartar el texto, especialmente la poesía —a la que dedican sus mayores estudios—, del entorno social, por lo tanto la descontextualización es otro principio de estos intentos analíticos. Manifestaban su rechazo a la crítica que enfocaba su análisis en palabras fuera del texto y que se desviaba hacia elementos biográficos o psicológicos, a partir de los cuales elaboraba conceptos y conclusiones cargados de superficialidad anecdótica o de digresiones banales. Pasaron a una propuesta totalmente opuesta cuyo objetivo era buscar el significado en las *palabras que se hallan en la página*, con una *lectura atenta* (*close reading*) que permitiera inferir el mensaje sustancial de la obra poética, la cual pasaba a tener un papel relevante y se convertía por su organicidad en el sustituto equilibrado y coherente frente a una sociedad calificada históricamente de decadente.

Esta propuesta de acercamiento al texto artístico presentada por el New Criticism es evaluada como una forma de equiparar las carencias filosóficas y religiosas mediante un sistema de conocimiento basado en la emoción y el reacondicionamiento de los sentimientos humanos vapuleados por las crisis sociales. Apuesta al enajenamiento del hombre en su relación con el texto, que es una forma de evitar cualquier intervención del mundo circundante. T. Eagleton, al referirse al movimiento estadounidense, lo señala como una teoría de *contrapeso* frente a una realidad hostil, en la que «la poesía era una nueva religión, un refugio nostálgico frente al enajenante capitalismo industrial». La nueva crítica analiza y discute las contradicciones, las *ambigüedades*,⁵⁸ el sistema metafórico, los diferentes puntos de vista, las paradojas, aunque este entusiasmo estético es para Eagleton una forma de negar la realidad mediante un discurso autorreflexivo y ahistórico:

En el período que abarcó la Nueva Crítica norteamericana, el Sur se estaba industrializando rápidamente, invadido por monopolios capitalistas del Norte. Sin embargo, los intelectuales sureños de tipo tradicional como John Crowe Ransom, el cual bautizó al nuevo movimiento crítico, pudieron encontrar en él una alternativa «estética» que hiciera contrapeso al estéril racionalismo científico del industrializado Norte.⁵⁹

58 W. Empson. *Seven Types of Ambiguity*. Londres: Penguin Books, 1961.

59 T. Eagleton, o. cit., p. 63.

El parentesco teórico entre el formalismo ruso y el New Criticism se apoya en considerar el texto artístico como una unidad cerrada, autosuficiente, cuyo único sistema de relacionamiento, con semejanzas y contradicciones, se produce, resuelve y explica internamente. De modo que la descontextualización que tanta polémica desató con sus opositores de la Escuela de Chicago, con R. Crane a la cabeza, es un rasgo común con la posición rusa, como también la importante semejanza entre el pensamiento de Eliot y el de Shklovsky en cuanto a que las obras literarias son producto de la tradición cuyo orden es cambiado y enriquecido por la aparición de un nuevo producto.

A fin de establecer las derivaciones que implica esta semejanza teórica, recurriremos a algunos de los puntos básicos del trabajo de E. Thompson,⁶⁰ quien ofrece sobre este tema una visión más objetiva y ampliada que la expuesta por Eagleton, al tener en cuenta ciertas similitudes básicas a partir de igualdades conceptuales, que en sus respectivos e independientes desarrollos van generando diferencias que confluyen en una asimilación de la práctica angloamericana con el pensamiento kantiano y del formalismo ruso con el neopositivismo. Más allá de considerar, de acuerdo con el planteamiento de Ransom —quien reconoce a Kant (1724-1804) como su guía especialmente por lo expuesto en la obra *Crítica del juicio*—, que el texto artístico, y particularmente la poesía, es una unidad de significado en la cual convergen un extracto racional que puede ser parafraseado y uno no racional que es su estructura fundamental y constitutiva. Thompson pone énfasis en el hecho de que ese texto es considerado en esta teoría como una forma de conocimiento que trasciende la razón y las posibilidades de experimentación. Parte de la idea kantiana de que la actividad poética al usar la imaginación como sustituta de la razón puede ser considerada una forma no empírica de conocimiento que permite un acercamiento a la esencia de las cosas por medio del ordenamiento artístico, como propone la nueva crítica. Al afirmar el establecimiento de un tipo especial de conocimiento mediante la comunicación de lo inasible de las ideas por medio del uso de determinado lenguaje estético, para Kant la poesía:

Ensancha el espíritu al poner en libertad la imaginación, y, dentro de los límites de un concepto dado, de entre la ili-

60 E. Thompson. *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*. Netherlands: Mouton, 1971.

mitada variedad de formas posibles que pueden conciliarse con él ofrece aquella que enlaza la exposición de ese concepto con una plenitud de pensamiento, a la cual ningún lenguaje puede acomodarse totalmente, elevándose así estéticamente a ideas.⁶¹

Thompson los señala como herederos de Kant y los inscribe en una *tendencia idealista*, mientras que el formalismo ruso en su posicionamiento más ortodoxo niega totalmente la posibilidad cognitiva del texto y lo distancia de los requerimientos de la vida práctica. Basta recordar la famosa afirmación de Shklovsky con respecto a la independencia entre el arte y la política: «El arte siempre fue independiente de la vida y en su color no se reflejaba nunca el color de la bandera izada sobre la fortaleza de la ciudad».⁶²

Las teorías formalistas estarían más relacionadas, según Thompson, con una filiación neopositivista, que tiene en cuenta la premisa de que el estudio científico de la literatura parte de la noción de *literariedad*, la importancia que se le otorga al interrelacionamiento de sistemas, a la jerarquización de la evolución literaria como contenedora y creadora de obras artísticas y al avance en el concepto de estructura genérica. Las diferencias entre las dos propuestas son más significativas que las semejanzas; el punto de divergencia es la consideración del poema como vehículo de conocimiento, condición que para el New Criticism era fundamental:

The New Critics have asserted that literature provides a kind of knowledge (Ransom) or the most complete kind of knowledge (Tate). This knowledge is said to be independent of human attitudes and appetencies; it points at the objects themselves, not at our attitudes toward these objects. It is inseparable from language. The New Critics have tried to indicate this cognitive value of literature through textual analyses which aimed at the explication of individual facts rather than at establishing the laws of literary evolution, and which were meant to go farther than those of the positivistically-oriented critics, so far as the literary cognition was concerned.⁶³

61 I. Kant. *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada, 1973, p. 178.

62 «¡Ea, ea marcianos! (De la trompa de los marcianos)», en E. Volek, o. cit., vol. 1, p. 38.

63 E. Thompson, o. cit., p. 109.

Para terminar esta breve relación presentaremos la opinión de Erlich respecto al acercamiento o no entre los dos grupos, al resaltar la importancia de la puesta en práctica del *close reading*, la valoración de la poesía en vez del poeta, formulada por Eliot, pero también diferencias de los contextos en los cuales surgieron, que produjeron esquemas críticos de una similitud más aparente que real:

La «Nueva Crítica» desarrollóse en un clima filosófico y social muy diferente del que había dado origen al formalismo ruso y al estructuralismo de Praga. De ahí las amplias divergencias de estilo y de inclinaciones ideológicas de ambos movimientos. El formalista típico era un bohemio radical, un rebelde a la autoridad, que buscaba evitar un compromiso total en favor del nuevo régimen, pero poco interesado por el antiguo. El «Nuevo Crítico», especialmente en su variante americana, es con harta frecuencia un intelectual conservador, desconfiado del «hombre-masa», horrorizado por la civilización industrial, mirando nostálgicamente atrás, a la vieja sociedad más estable, por un conjunto de valores más constructivo. Para Jakobson y Sklojskij, la contrasena era la innovación; para Tate y Ransom, la tradición.⁶⁴

Por lo expuesto anteriormente, podemos resumir que el formalismo ruso, a pesar de su aislamiento geográfico y político, es a la vez generador de teorías de la talla del estructuralismo francés de la década de los sesenta, copartícipe de los trabajos del Círculo de Praga y pariente desconocido de las posturas angloamericanas de las décadas de los treinta y cuarenta, relacionamientos con los cuales se inserta directa o indirectamente en el proceso de consolidación del discurso teórico literario del resto del siglo XX.

64 V. Erlich, o. cit., p. 394.

4. LOS CLÁSICOS OPOSITORES:

LEÓN TROTSKY Y MIJAIL BAJTÍN

El planteamiento defendido por la Opoiaz, con su problemática interna y su proceso de desmembramiento, es juzgado y criticado severamente por los adversarios académicos, pero la oposición más férrea y determinante proviene del campo político, ya que la cúpula marxista-leninista se niega a aceptar una propuesta analítica que separe literatura y vida, en la que texto y contexto social funcionen como entidades separadas y la obra no se evalúe como una representación de la realidad. La arremetida contra el formalismo ruso tuvo matices muy diferentes y niveles de discusión variados. Entre sus adversarios estaban desde los que llamativamente los calificaban de burgueses, reaccionarios y escapistas, que señalaban la necesidad de depurar sus cerebros contaminados con ideas opuestas a la revolución, hasta críticas más serias y objetivas como la de L. Trotsky (1879-1940) en su conocido trabajo *Literatura y Revolución*, o las extensas consideraciones que aparecen en el libro de M. Bajtín (Paul Medvedev) *El método formal en los estudios literarios*.⁶⁵ Ambos trabajos demuestran no solo la preocupación política por la incidencia de esta escuela en el pensamiento de la época, sino también la importancia que este llegó a adquirir en sus pocos años de vida. La controversia es profunda y sostenida porque la labor del grupo también lo fue y, a pesar de ellos mismos, representaron una forma de pensamiento contrarrevolucionaria cuya incidencia excedía el pequeño núcleo de investigadores que formaba la Opoiaz.

La posición de Trotsky con respecto a los autodenominados especificadores del lenguaje fue severa pero contenida. Sus afirmaciones no tuvieron el tono despectivo que habían manifestado otros dirigentes de la cultura revolucionaria, ni reavivaron la recurrida ecuación entre mentalidad burguesa y formalismo o decadencia y método formal. Al respecto, en el documentado trabajo de Erlich encontramos el pronunciamiento de A. Lunacharski, uno de los personajes claves en la ejecución de políticas culturales revolucionarias, quien desde su puesto de primer comisario de educación ejemplifica la intransigente postura de la dirigencia soviética

65 La autoría del libro a M. Bajtín ha sido confirmada en la década de los setenta; por más datos me remito al prólogo de la edición utilizada en este trabajo, correspondiente a Amalia Rodríguez Mouroy, como también al trabajo de la misma autora incluido en el libro coordinado por Iris Zavala, *Bajtín y sus apócrifos*. Universidad de Puerto Rico: Anthropos, 1996, pp. 131-148.

frente a las nuevas y reaccionarias pretensiones científicas de estos jóvenes que eran políticamente camaradas y académicamente enemigos.

Trotsky, en su afán de matar sin herir, afirma que su crítica no tiene como objetivo calificar la escuela formalista, entre otros adjetivos, de *arrogante e inmadura* o de estar inscripta en el polo opuesto al marxismo porque apunta a la defensa del *arte por el arte*, como resultado de su posición burguesa, lo que la convierte en ejemplo «de tendencias que eran históricamente necesarias pero que han devenido históricamente pasatistas», y utiliza su razonamiento para dividir las aguas entre formalistas y futuristas. Estos últimos mantenían una posición equilibrante entre un oficialismo que los había integrado a sus programas de actividades culturales y un formalismo con el cual compartían fundamentos estéticos, le publicaban artículos en *LEF* y mantenían fuertes lazos de amistad.

Trotsky expresa sus opiniones sobre el formalismo ruso como anexo a sus consideraciones sobre el futurismo, al que le exige mayor dependencia del Estado, le recrimina no haber estado en el proceso revolucionario desde el comienzo y no le perdona su origen burgués. Señala que después del proceso revolucionario, la vuelta a esos orígenes es imposible, por lo tanto no tienen otra opción que intentar avanzar en medio de las contradicciones y los obstáculos provenientes de la nueva situación política, que siempre los miró con desconfianza. Con respecto al formalismo, enumera sus errores en la concepción del hecho artístico e insiste en su base reaccionaria y en que es representante de la ideología del antiguo régimen, en la medida en que desideologiza las obras y no centra su atención en la clase proletaria, como debe hacerlo el nuevo concepto de arte que él defiende fervientemente. Su alegato tiene la intención de enumerar razones suficientes para que los futuristas colaboren en el aislamiento de los formalistas y se alejen de su peligrosa compañía para insertarse exclusivamente en el marco de actividades de sus homónimos, especialmente italianos, que no disocian la literatura de la vida, sino todo lo contrario:

El futurismo es un fenómeno europeo, notable entre otras cosas porque, en oposición a la escuela formal rusa, en vez de encerrarse en el marco de las formas artísticas, se subordinó desde un principio —sobre todo en Italia— a las manifestaciones de la vida política y social.⁶⁶

66 L. Trotsky, o. cit., p. 85.

Trotsky, a pesar de su prédica demoledora, acepta que parte de su teoría es útil, pero ignora el margen de utilidad que le asigna y se expulsa en el porcentaje de errores que se acumulan a partir de una metodología limitada que los emparenta con la grafología, no con una teoría literaria de pretensiones no solo científicas, sino reivindicatoria de la tradicional crítica decimonónica. Desde esta posición los argumentos de Shklovsky son fácilmente rebatibles, el autor de «El arte como artificio» es el blanco preferido de estas recriminaciones, enfatizadas por el hecho de que el ideólogo soviético lo considera titular de una doble jefatura, la del formalismo y la del futurismo, por lo tanto el líder político ocupa la mayor parte de su exposición en rebatir principios formalistas como los expuestos en cinco postulados que Shklovsky publicó en 1923 con el título de «La marcha del caballo».

Destacamos en este sentido las precisiones hechas sobre la aparición de relatos similares en torno a personajes diferentes como los nobles o los sacerdotes. Esta similitud desde el punto de vista formal rebate la posibilidad de que el objeto artístico refleje las diferentes posiciones y variaciones de clase, porque a situaciones socioeconómicas desiguales corresponderían relatos distintos, de manera de cumplir con el principio mimético, que a la vez confirmaría que la obra se rige por leyes extratextuales, sociales y económicas. La paridad de los relatos lleva a argumentar que los textos se estructuran por leyes internas, y eso los convierte en autosuficientes en el momento de su decodificación. Por su parte, el malogrado dirigente soviético sostiene el papel determinante, por ejemplo, de «las condiciones naturales y económicas de la formación del folclore», afirma que la repetición de argumentos se debe a que cada clase utiliza y reajusta factores culturales de la anterior usando lo que califica como *guardarropa de segunda mano*, de manera que si se puede probar la existencia de historias similares la razón no está en la existencia de una normativa común sino en que «la imaginación humana es económica».

La postura de Trotsky tuvo gran peso e influencia, su crítica fue publicada en Moscú en 1924 y colaboró con el principio del desmoronamiento de una escuela que, según su criterio, tenía como principal y única tarea enumerar procedimientos de estilo, trabajo que era considerado tan utilitario como insuficiente, tan fragmentario como inoperante. Citemos el final del artículo que refleja fielmente su pensamiento:

La escuela formalista representa un idealismo frustrado, aplicado a las cuestiones de arte. Los formalistas revelan una religiosidad que madura rápidamente; son discípulos de San Juan: creen que «en el principio fue el Verbo». Nosotros, en cambio, creemos que en el principio fue la acción, y la palabra la siguió, como su sombra fonética.⁶⁷

Trotsky realiza una crítica responsable desde una postura radical que califica a los formalistas de neokantianos, de hacer lecturas sin arraigo histórico, como también de no tener en consideración al hombre como unidad psicológica. Pero les reconoce el hecho de que mediante sus estudios la teoría del arte pasó de la alquimia a la química, aunque ese avance no es suficiente para las exigencias del gobierno de subordinación del arte y sus interpretaciones a la esfera política.⁶⁸

Estas afirmaciones son contestadas por B. Eichenbaum en su artículo «En torno a la cuestión de los formalistas»,⁶⁹ en el que defiende la posición del grupo y establece la imposibilidad de confrontar dos posturas con orígenes tan diferentes como la expresada por una teoría particular sobre el arte y una filosófica y general como el marxismo. Acusa a Trotsky de entender la intención y los objetivos de la propuesta formalista, que se orienta no en contra del marxismo sino del «simple traslado de los problemas sociales y económicos en el dominio del estudio del arte».

Por el lado de los coetáneos opositores, encontramos también la firme posición del denominado Círculo de Bajtín o posformalismo soviético, que reúne los trabajos hechos por el tardíamente reconocido investigador M. Bajtín⁷⁰ (1898-1975) y sus colegas. Esta propuesta utiliza la base formalista para desarrollar una teoría sobre el lenguaje que traspasa ampliamente las presuposiciones de la Opoiaz, al otorgarle la dimensión social e ideológica que el reduccionismo formal había rechazado. Este grupo formula una teoría que considera al lenguaje un *intercambio dialógico*, actividad que supone la múltiple concurrencia en el acto del habla, no un simple acto en el que confluyen sola y aisladamente el hablante y el

receptor, sino que ambos son sujetos portadores de plurimodalidades lingüísticas. Por lo tanto en ese relacionamiento conversacional convergen las voces heredadas, la tradición, los socio, ideo y cronolectos que porta cada uno de los sujetos participantes en la comunicación, que son a la vez representantes de formas arcaicas o nuevas de la lengua, dado que el acervo lingüístico está en la conciencia de cada uno y funciona mediante un sistema dialogal. El aporte de esta escuela fue fundamental para el estudio de los textos considerados dialogantes con el resto de la producción literaria, al establecer el concepto de *polifonía textual* expresada en un *dialogismo* regido por el principio de lo que Bajtín denomina *intertextualidad*. De la misma manera, explica que no son solamente un *yo* y un *tú* que llevan a cabo el diálogo, ni que los textos son expresiones aisladas, sino que forman parte de un marco conversacional mucho más vasto que los socializa y multiplica tanto a sus emisores como a sus receptores en un avance fundamental para la ideologización de la obra literaria.

Con una perspectiva más reconciliadora entre materialismo y formalismo y con oposiciones más fundamentadas que las expuestas por Trotsky, surge el profundo estudio de M. Bajtín sobre las particularidades de la escuela rusa y su tarea para establecer los elementos especificadores del lenguaje poético con una metodología diferente de la sostenida por los marxistas. La especificación desde el punto de vista bajtiniano es el punto crítico de encuentro y choque entre las dos posturas. Los marxistas se ocupan de ella como objetivo de la ciencia de las ideologías, de la cual la literatura es una rama, y de las relaciones de lo ideológico con lo social y lo económico, y los formalistas desde su concepción ahistoricista de la literatura. Estos últimos luchan por la resurrección de la palabra, por liberarla de toda carga semántica, mientras que la crítica marxista hace una contundente apuesta al hecho de que la palabra es vehículo ideológico, no objeto estético por sí sola. Sonido y forma son el centro de atención formalista, contenido ideológico y arma de lucha en las filas marxistas; estos apuntan a la extensión extratextual de la capacidad referencial de las palabras, los formalistas a la circunscripción de la referencia al marco textual en una reducción que apunta a despojar los términos de la sobrecarga semántica impuesta por el simbolismo y del afán socializante que el marxismo exigía al lenguaje literario.

67 Ib., p. 133.

68 Para un estudio detallado entre formalismo y marxismo: A. García Berrio, o. cit., pp. 313-404.

69 E. Volek, o. cit., vol. 1, pp. 47-55.

70 De su producción se destacan: M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. Barcelona: Seix Barral, 1974; *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982. *Problemas de la poética de Dostoiévsky*. México: FCE, 1986; *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989; *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992.

En la posición de Bajtín hay una actitud respetuosa hacia una escuela a la cual no le resta importancia, sino que enjuicia desde el reconocimiento de su incidencia en el panorama cultural posrevolucionario. En este trabajo de 1928 señala que el formalismo ruso era cosa del pasado, pero que igualmente era necesaria una adecuada evaluación que tuviera en cuenta una actividad que califica como fecunda y valiente en el momento de establecer las problemáticas surgidas de la pretensión de crear una ciencia literaria. Este autor afirma también, como corolario de su investigación, que los marxistas deben aprender a «valorar mucho más a un buen enemigo, que a un mal partidario».

En la óptica bajtiniana, la versión rusa de los formalistas desarrolla ideas considerablemente diferentes de las propuestas en el resto de Europa. La distinción más significativa se relaciona con la supresión por parte de la vertiente rusa del plano semántico que presupone la estructura textual, aspecto que era valorizado e incorporado como parte de la obra de arte al afirmar que la forma en sí misma posee una carga ideológica. De esta manera, el formalismo ruso se alineaba con el positivismo científico, conducta que Eichenbaum explicita en la primera parte de su artículo «La teoría del método formal», de manera que sus formulaciones estéticas no solo les significaban el aislamiento dentro de Rusia, sino también, en una visión global, de otras manifestaciones formalistas del resto del continente con el cual prácticamente carecían de contacto.

Bajtín señala como un elemento especialmente negativo su tendencia al nihilismo. Desde su punto de vista los formalistas siempre apuntan a restar significación, a eliminar efectos, lo que se refleja en la consideración de la palabra, en la cual el énfasis está puesto en dejar de lado lo arcaico para enmarcarla en un lenguaje transracional que valore lo fónico y no lo semántico. Señala que esta conducta de eliminación de posibilidades expresivas también se refleja en el concepto de extrañamiento que en su lectura apunta a la *extinción del sentido primitivo* de la palabra. De esta forma, el énfasis analítico está en la pérdida y no en la incorporación de un nuevo significado. Toma como ejemplo el análisis de Shklovsky del relato que Tolstoi titula *Jolstomer*, en el que la percepción del mundo se da a través de un caballo; según este autor, las concepciones formalistas se rigen por el principio de supresión, que ofrece una versión parcializada del hecho artístico:

Esta tendencia negativa y nihilista del formalismo expresa una tendencia común a todo nihilismo: no añadir nada a la realidad, sino por lo contrario, disminuir, empobrecer, castrarla y lograr con ello una nueva y peculiar impresión acerca de la realidad [...] En tal situación la nueva doctrina se relaciona demasiado estrecha e indisolublemente con aquello que niega, aquello que es su punto de partida, de modo que, a fin de cuentas, se convierte en el simple reverso de la vieja doctrina negada, en una formación puramente reactiva o que revela un resentimiento. Es lo que sucedió con el formalismo.⁷¹

Para Bajtín, el período más crítico fue a comienzos de la década de los veinte, cuando las diferentes posiciones se evidenciaron y se produjo un cambio hacia un relacionamiento más estrecho con la lingüística, que los acercó más a una metodología científica. A esto se une la influencia de nuevos participantes, y se suma el agravamiento de las polémicas con los marxistas y los fracasados intentos de unirlos que promovieron los denominados *Forsootsy*, formalistas-sociologistas, liderados por B. Arvatov, quienes zanjaban diferencias con la simple adjudicación del aspecto externo del material, que incluía lo histórico del arte escrito, a los marxistas, y el interno, o estrictamente literario, que involucraba la forma, a los formalistas.

Es necesario destacar que Bajtín reconoce, a diferencia de otros críticos, que la posición formalista sobre la participación de los elementos externos en la obra no era tan negativa ni excluyente como surgía de las ardorosas discusiones, dejando entender que el rechazo de la injerencia de lo social era parte de los desplantes que caracterizaban a ciertas reacciones individuales:

Por principio, el formalismo está lejos de negar la influencia de los factores externos sobre el desarrollo de los hechos de la literatura, pero el formalismo niega y debe negar su importancia para la literatura, su capacidad de influir directamente en la naturaleza interna de la literatura. Desde el punto de vista de un formalista congruente consigo mismo los factores sociales externos pueden incluso eliminar la literatura, borrarla de la faz de la tierra, pero no son capaces de cambiar la

71 M. Bajtín, o. cit., p. 119.

naturaleza externa de este hecho que, en cuanto tal, es para ello extrasocial.⁷²

Este investigador señala que al final del recorrido de esta escuela, al terminar los años veinte, es posible distinguir cuatro tendencias con matices diferentes como presagio de una inminente disolución. Por un lado señala una corriente academicista encabezada por Zhirmunski, quien trata de reconciliar las partes en conflicto; una segunda que tiene a Eichenbaum como representante y que marca una vuelta a las bases filosóficas y psicológicas del estudio literario; como tercera una sociologizante con Tomashevski y Jakubinski, y una cuarta conservadora representada por Shklovsky, quien aun aceptando la influencia de las relaciones sociales en la lengua, insiste en la predominancia de la investigación de sus leyes internas. Este extenso estudio sobre la escuela rusa deja en evidencia las dificultades de aceptación que tuvieron como propuesta académica, más allá de las tensiones a nivel político, y documenta la valoración que recibieron de la oposición por el grupo bajtiniano, que si bien nunca llegó a considerarla realmente una poética, de hecho al hacer un estudio pormenorizado de todos sus conceptos y principios teóricos refleja y asume su repercusión e importancia.

5. EL TRADICIONAL *OUTSIDER*: VLADIMIR PROPP

V. Propp (1895-1970), aunque contemporáneo de los formalistas, no perteneció oficialmente a ninguno de los dos centros de estudio rusos; de hecho era profesor en Leningrado. No obstante, existe un claro parentesco académico que se deduce de sus propuestas metodológicas, incluso su artículo «Las transformaciones de los cuentos fantásticos» se incluye en la tradicional antología seleccionada y traducida por T. Todorov.

Teniendo en cuenta el fundamental aporte propiano en esta época de cambio en la concepción de la literatura, creemos necesario detenernos brevemente en su trabajo, porque es un acertado ejemplo de la continuación del *modelo morfológico* mencionado al comienzo y un valioso aporte al análisis de las estructuras narrativas del *modelo formalista*, que con una clara base *morfológico-estructural* se gestó en medio de una Rusia

turbulenta para ser luego reconsiderado y ampliado por el estructuralismo francés. Por ejemplo, A. Greimas, con su clásico modelo actancial, es claro y reconocido deudor de los esquemas creados por el reconocido estudioso ruso.

La preocupación de Propp por establecer una normativa que rigiera los legados del folclore en relatos que mostraban una particular equidad organizativa independientemente de su procedencia es uno de los elementos relevantes de su labor. Su preocupación coincide con la de los formalistas, que buscan explicaciones para los mecanismos internos de los relatos en la distinción de conceptos como motivación, fábula y trama, para de esta forma superar la postura de A. Veselovski con respecto al origen genético de las narraciones. Esta intención de demostrar la existencia de un esquema básico en diferentes formas narrativas rusas cuenta con antecedentes como los estudios de B. Gippius en 1919 sobre la novelística de Turgueniev, en los que se establece la existencia de invariantes semánticas que se trasladan con ciertos cambios a los textos narrativos. A Gippius corresponde la incursión en el concepto de *componema* como forma de abarcar el concepto del Ur-tipo heredado presumiblemente de Goethe (1749-1832). A partir de este concepto señala su presencia en la distribución y repetición de determinados roles y en la existencia de una guía argumental, denominada *línea magistral*, que conforma el eje constructor de determinado autor. A este trabajo se le deben sumar los aportes de B. Nejman y A. Nikiforov, quienes en 1927 presentaron trabajos sobre la presencia de historias y roles invariantes, lo cual documenta la existencia en el ámbito académico ruso de una preocupación por establecer una gramática narrativa. La sistematización de Propp fue determinante en el avance de este tipo de estudios de base morfológica, y habilitó las aplicaciones que se desarrollaron posteriormente.⁷³

Mediante la utilización del antecedente declarado de la poética morfológica del siglo XVIII, y lo que significa como cambio epistemológico importante en el que predomina la organicidad de un modelo y no la mecanicidad, el folclorista ruso sigue el camino trazado por Goethe con relación al estudio de elementos naturales, con el concepto de prototipo (Ur-tipo) para establecer un modelo narrativo invariante cuyos componentes están sujetos a una dinámica permanente mediante la comparación y la contrastación.

⁷² Ib., p. 126.

⁷³ Véase L. Doležel, o. cit.

Propp toma como base estos conceptos y estudia una importante colección de cuentos maravillosos para llegar a la conclusión de que estos se definen por la existencia de treinta y una funciones y siete personajes. Las primeras son señaladas como elementos constantes, limitados y con idéntica sucesión, de manera que considera que todos los cuentos maravillosos desde el punto de vista estructural pertenecen al mismo tipo:

Las funciones de los personajes representan, pues, las partes fundamentales del cuento, y son ellas las que debemos aislar en primer lugar [...] Por función entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.⁷⁴

El cuento además incluye siete personajes: *héroe, agresor, donante, auxiliar, princesa y su padre, mandatario y falso héroe*, entre los cuales se realiza el reparto de las funciones. Cada uno tiene su respectiva *esfera de acción* determinada por tres posibilidades: la que corresponde exactamente al personaje, la que se produce cuando un único personaje ocupa varias de esas esferas y la que surge ante la posibilidad de que una esfera sea compartida por varios personajes. A partir de estos elementos Propp llega a esta definición:

La constancia de la estructura de los cuentos maravillosos permite dar una definición hipotética de ellos, que se puede formular de la forma siguiente: el cuento maravilloso es un relato construido según la sucesión regular de las funciones citadas en sus diferentes formas, con ausencia de algunas de ellas en tal relato y repetición de otras en tal otro.⁷⁵

El extenso trabajo del folclorista ruso apunta a la descripción de las unidades narrativas de acuerdo con las partes que las conforman y sin dejar de lado el contexto social en el cual se desarrollaron; su investigación no se limita a la estructura en sí, sino a socializarla. Propp demuestra la importancia de lo que denomina la *base histórica que hizo surgir el cuento*, trabaja sobre el supuesto de que es necesario y posible encontrar las fuentes de este tipo de relato en su historia. Adopta el estudio de la génesis

como el primer paso para lograr una investigación de la realidad social en la cual fue producido el cuento y realizar una exploración que llegue a establecer las características de la mentalidad primitiva como también de expresiones míticas y rituales con las cuales tienen diferencias, y que él considera anteriores a las narraciones y los elementos a tener en cuenta en el momento de la interpretación. Esta metodología de trabajo se expone en su libro *Raíces históricas del cuento*,⁷⁶ en el que la instrumentalización del concepto de *motivo* heredado de Veselovski le permite realizar una interesante labor sobre las diferentes situaciones planteadas en el acervo folclórico ruso en general y ofrecer una importante lectura complementaria para su famosa *Morfología del cuento*.

En sus aspectos más salientes, el corpus teórico formalista estuvo expuesto a una variedad de críticas que con mayor o menor profundidad coinciden en remarcar la tendencia reduccionista de esta escuela en cuanto al hecho estético, lo que debilita su estructura metodológica, y también su limitación, al considerar la obra literaria como *sistema de signos* compuesto por palabras autosuficientes y el encasillamiento en los aspectos técnicos de la poesía al rechazar cualquier proceso de contextualización. En general se hace hincapié en criticar el aislamiento al que somete al texto artístico al considerarlo un desvío de la expresión cotidiana y limitar su significado al relacionamiento interno.

Desde una perspectiva más amplia, García Berrio afirma:

Valorada en su conjunto, la aportación de la escuela formalista rusa es decisiva en el balance de resultados de la Poética lingüística moderna. La prioridad, el volumen y el alcance metodológico de sus propuestas y ejercicios críticos, así como la voluntad sistemática del conjunto de su teoría, aun entorpecida por el tortuoso y corto período histórico en que pudo desarrollarse la escuela rusa del método formal, se presenta mucho más articulada y moderna que las tendencias paralelas en Europa y América.⁷⁷

74 V. Propp, o. cit., p. 33.

75 Ib., p. 115.

76 Ib., *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón, s/d. Para completar el trabajo de este investigador se recomienda consultar su libro *El epos heroico ruso*, 2 vol. Madrid: Fundamentos, 1983.

77 A. García Berrio y T. Hernández Hernández. *La poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis, 1994.

Para finalizar, es necesario reiterar que la irrupción formalista cumplió con su cometido de revolucionar el panorama de la crítica literaria: dejó de lado el exagerado psicologismo y todas las derivaciones simbolistas, logró avances por demás significativos en el estudio del género lírico e incorporó conceptos básicos para el desarrollo de una moderna narratología en la década de los sesenta. Del mismo modo que su distinción entre *visión* y *reconocimiento* abrió las puertas a una nueva consideración del receptor como elemento activo en el proceso de lectura, sus estudios contribuyeron a incrementar las investigaciones en el área de los géneros literarios, por lo cual su carácter de teoría bisagra entre concepciones románticas y biografistas y apuestas estructuralistas y renovadoras convalida su vigencia e influencia en la teoría literaria del siglo XX.

CAPÍTULO 2. SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA

1. ASPECTOS GENERALES

El relacionamiento entre la estructura social y las expresiones artísticas, específicamente las literarias, ha sido objeto de diferentes reconsideraciones, desde el clásico dictamen lanzado por el vizconde Louis de Bonald en los albores del siglo XIX sosteniendo que «la literatura es la expresión de la sociedad, como el habla es la expresión del hombre», hasta las posiciones basadas en el pensamiento marxista que caracterizan gran parte de las formulaciones expuestas en el último siglo y que se insertan dentro del variado espectro de teorizaciones que priorizan la inclusión y determinación de los elementos extraestéticos en la configuración de las obras de arte. Desde este posicionamiento se deslinda toda probabilidad de considerar el objeto estético como una unidad ahistórica sujeta a disciplinas inmanentistas e independiente de una inevitable contextualización.

Desde esta perspectiva, la consideración y aceptación del hecho literario como un producto que solamente se inscribe en una serie histórica, de acuerdo con sus temas, estructura genérica o relacionamiento de los autores con determinadas corrientes estéticas, son ampliamente superadas por

la concepción de que esta clase de práctica no es exclusivamente estética, sino inclusivamente social. El texto literario no demuestra solamente un uso particular, específico y deformado del lenguaje, que permite la creación de diferentes características de estilo, la conformación y utilización de una variada gama de recursos retóricos, sino que además logra una forma de comunicación simbólica con un mundo ficticio mediante un uso particular de estructuras lingüísticas que en sí son un elemento socializante. Esta cualidad no se anula por inscribirse dentro de un uso no convencional al que está sujeto el lenguaje artístico mediante el denominado *desvío*; este recurso no es condicionante para su deshistorización sino para demostrar que mantiene su carga histórica y por lo tanto ideológica que se expresa por mecanismos diferentes de los que rigen el habla cotidiana.

En este sentido las obras literarias no pueden formar un sistema expresivo aislado si su materia prima es fundamentalmente social, por lo tanto las esferas *literatura* y *sociedad* no pueden ser independientes, ni es posible considerar que la eventual unión se expresa en el hecho de que la primera pueda servir de reflejo de la segunda. Su carácter social no se establece a partir de sus potencialidades miméticas sino por su intrínseco caudal ideológico dependiente del propio uso del lenguaje.

El establecimiento de un punto de vista sociológico con relación a lo literario debe relacionarse con el prolongado proceso a lo largo del cual la literatura va adquiriendo un perfil de independencia frente a los estudios filosóficos y consolidando tanto su objetivo como su metodología de estudio. En este impulso socializador de lo literario es necesario recordar el valioso aporte que desde el Romanticismo y al comenzar el siglo XIX significa la publicación del libro de Mme. de Staël *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800). Su trabajo se considera plenamente representativo de la problemática literatura-sociedad, en la medida en que hace hincapié en los textos como demostración de las características colectivas de una comunidad, y tiene en cuenta las características y similitudes entre la literatura francesa y la estadounidense de acuerdo con las costumbres que rigen determinados comportamientos en estas sociedades.

En este contexto es preciso volver a mencionar el aporte y la influencia del positivismo, que marca un cambio de paradigma con la confirmación de que al verdadero conocimiento se llega por medios científicos. El clási-

co trabajo de Augusto Comte *Discurso sobre el espíritu positivo*, publicado en 1844, establece el principio fundamental de la concepción del mundo con una perspectiva predominantemente racionalista, que deja de lado los abordajes intuitivos y el distanciamiento entre sujeto y objeto de conocimiento, para desplazar las perimidas búsquedas de lo absoluto por los caminos de la teología y de la metafísica, que son sustituidos por una manera de conocer basada en la experiencia y en lo concreto. A partir de esta formulación, el hombre se posiciona frente a lo visible con una mentalidad diferente basada en el ejercicio de un *espíritu positivo* que le permite tener una dimensión moderna del mundo que lo rodea, y tiene en el racionalismo la herramienta para establecer las bases de lo que se denominará el *positivismo sociológico*, que dará las pautas de investigación a todas las posibles ramificaciones en esta área de estudio.

De esta forma, la propuesta comtiana agrega a los grandes cambios tecnológicos e industriales del siglo XIX, junto con los estertores de las arraigadas expresiones feudales y el predominio de la burguesía, un sistema de pensamiento que en su posterior desarrollo va a colaborar indirectamente a la revaloración de los estudios literarios mediante una nueva apreciación de las relaciones entre literatura y sociedad. El punto de partida es la objetivización de una estructura social pasible de ser sometida a un análisis tan específico como certero a partir de una nueva disciplina que en principio se llamará *física social*, para luego cambiar su denominación por la definitiva de *sociología*. Esta disciplina permitirá formular los principios que estudien la reproducción de las relaciones humanas en diferentes etapas de organización y las características de los diferentes fenómenos, científicos, políticos o artísticos, como parte de una estructura que los contiene y los explica mediante la enunciación de leyes que completan el discurso de las ciencias y promueven el alcance de la *etapa positivista*, que no significa solamente la superación de la fase metafísica y teológica, sino la posibilidad de la sociología de ingresar en la dinámica de las ciencias y ubicarse en el vértice de la pirámide en cuya base se encuentra la matemática. Esta ubicación le permite incorporar conocimientos de las disciplinas precedentes, como la astronomía, la física, la química y la biología, y formar parte de una estructura de pensamiento que por basarse en hechos sumamente concretos ha entrado en la etapa positivista en el

final del diagrama piramidal, lo cual le permitirá evaluar las condiciones sociales con una postura científica.

El carácter social de la literatura tuvo que superar en el siglo XX los esfuerzos imanentistas del formalismo ruso acompañados por propuestas como la estilística o la nueva crítica, y convivir con posturas radicalmente deterministas que consideraban a la literatura una expresión social originada en factores de orden biológico, histórico o geográfico, hasta llegar a las teorías de postura marxista que derivan en variantes de importante repercusión y que en forma general señalan a la literatura como parte de una superestructura dependiente del factor económico. Esta lectura mecanicista de este relacionamiento no es aceptada por Marx y Engels; este último hace hincapié en el rechazo de esa interpretación y explica el papel de la superestructura en las contiendas históricas que reconoce en la difundida carta a J. Bloch: «La situación económica es la base, pero los diversos factores de la superestructura que sobre ella se levanta [...] ejercen también su influencia sobre el curso de las luchas históricas y determinan en muchos casos su forma».¹

La estrecha relación entre literatura y sociedad se ha convertido en tema inevitable dentro de la teoría y crítica literarias. Esta preocupación se refleja en el ámbito latinoamericano, por ejemplo en las reflexiones expuestas por A. Candido en su libro *Literatura e sociedade*,² en el que la producción artística en general y la obra literaria son comprendidas desde un punto de vista sociológico que permite el estudio de la relación de las manifestaciones del arte mediante su interconexión con los componentes sociales, teniendo en cuenta fundamentalmente la influencia del medio en las obras de arte, aun en aquellas que se autoclasifican como ajenas a relacionamientos de tipo contextual. Para Candido la función del sociólogo moderno implica el estudio de cuatro momentos fundamentales en la creación que reflejan la determinación de lo social en lo individual y que abarcan desde el impulso creador guiado —no siempre— por los patrones estéticos de la época, la selección de los temas, la utilización de ciertas formas de reproducción y el resultado obtenido en su medio:

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito.³

La posición sociológica es abarcativa y está sujeta al dinamismo que le impone el ritmo creativo de cada disciplina, de lo cual la literatura brasileña ofrece ejemplos muy representativos de los que se ocupa en ese trabajo. Existe en Candido una permanente preocupación por la relación entre el escritor y sus potenciales receptores, de manera de valorizar el eje productor-consumidor; señala a este último como el factor que realmente le da sentido a lo creado.⁴

Dentro de la variedad que incluye el paradigma sociológico de la literatura, las teorías de origen marxista han tenido un papel protagónico. Más allá de su falta de unidad y contradicciones, su influencia es constante tanto para afirmarlas, discutir las o refutarlas, y han colaborado a la multiplicación de los puntos de vista sobre el clásico relacionamiento entre lo artístico y lo social, núcleo temático que ha unido en el correr del siglo XX nombres y posiciones tan diversas como las sustentadas entre otros por M. Bajtín, G. della Volpe, T. Eagleton, A. Gramsci, J. Mukařovský, T. Adorno, C. Lukács, L. Goldmann, R. Williams, E. Cros y F. Jameson.

Estos teóricos colaboraron activamente para que esta propuesta mantuviera su vigencia y explicitara diversos puntos de vista sobre la proyección del hecho artístico en general y la función de lo literario en particular, buscando en definitiva una respuesta más adecuada a las repetidas preguntas ¿qué es y para qué sirve la literatura? Dentro de esta variada gama de opiniones escogeremos, para esta aproximación al tema, cuatro representantes con enfoques alternativos: Robert Escarpit con su enfoque desde fuera, que toma al texto en su repercusión social y económica; luego

1 C. Marx y F. Engels. «Engels a J. Bloch», en *Obras escogidas*, t. II. Moscú: Progreso, 1965, p. 484.

2 A. Candido. *Literatura e sociedade*. San Pablo: Companhia Editora Nacional, 1976.

3 Ib., p. 21.

4 Para ampliar sobre la problemática del objeto de la sociología de la literatura, su génesis, estructuración y funcionamiento, recomendamos J. I. Ferreras. *Fundamentos de la sociología de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1980.

las diferentes expresiones de la escuela rusa como ejemplos de un marxismo ortodoxo; seguidamente Louis Althusser y su concepción de las formas que adquiere y el lugar que ocupa la ideología en la sociedad, y finalmente Raymond Williams con su posición de origen marxista expresada con una tendencia independentista que hace hincapié en la función de la cultura y en la importancia de reconocer lo que él denomina una *estructura de sentimiento*, a la que le adjudica más valor que al propio concepto de ideología.

2. SOCIOLOGÍA EMPÍRICA:

HACIA UNA POLÍTICA DEL LIBRO

En el amplio espectro de la sociología literaria, la denominada empírica tuvo una especial repercusión en el ambiente europeo de mediados del siglo xx. Esta rama de investigación fue impulsada especialmente por el trabajo desarrollado en Francia por el profesor Robert Escarpit en la Universidad de Burdeos, donde creó el Centro de Sociología de los Hechos Literarios en la Facultad de Letras, y tenía a su cargo, junto con un calificado equipo, trabajos interdisciplinarios a fines de determinar características, condiciones e impacto social y económico del *hecho literario*; culminó su labor con la publicación en 1958 de *Sociología de la literatura*.⁵ Esta obra presenta una perspectiva diferente de la literatura, la separa y distingue de los principios estéticos para afirmarla en los fundamentos utilitarios que se derivan de la escritura como medio de *producción, distribución y consumo*. Este acercamiento cuantificador de la actividad literaria tuvo importantes repercusiones académicas entre las que se destacan las investigaciones hechas en Bruselas y en Birmingham.

El enfoque habitual de la relación literatura-sociedad mediante la función de reflejo que la primera hace de la segunda y el reconocimiento de la carga ideológica que transporta un determinado uso del lenguaje queda descartado para establecer las causas y consecuencias de un vínculo entre dos instituciones de rasgos diferentes y con un relacionamiento subordinado, en la medida en que la sociedad es continente de la literatura y esta al ser contenida es permeada y determinada por factores mercantiles que establecen parámetros de difusión según el contexto de la época. La pro-

puesta de Escarpit se basa en el análisis de aspectos extraliterarios que al ser presentados se convierten en variables fundamentales que demandan la incorporación al quehacer de la literatura de un factor receptivo que no incluye especialmente la adhesión o el rechazo estético frente al objeto libro, sino que enfatiza la incidencia de un *círculo de intercambios* entre escritores, libros y lectores, que es el trípode que sostiene el *hecho literario*:

En cualquier punto del circuito, la presencia de individuos creadores plantea problemas de interpretación psicológica, moral, filosófica; la mediación de las obras plantea problemas de estética, estilo, lenguaje, técnica y, finalmente, la existencia de una colectividad-público plantea problemas de orden histórico, político, social, incluso económico.⁶

Este enfoque, que hace hincapié en el carácter colectivo de las obras y rompe con la estrecha ligazón biográfica, pretende incorporar al estudio de la literatura dimensiones sociales que van más allá de la estrechez de la figura del escritor y que ayudan a reforzar las bases de un proceso de colectivización de la actividad literaria que tuvo un gran impulso con la invención de la imprenta, la baja de las tasas de analfabetismo y la aplicación de nuevas técnicas educativas. Todo ello determinó una revisión de los relacionamientos entre literatura y sociedad que se inscribió en un impulso que había comenzado en el siglo xix, marcado por la intención de percibir lo literario en una dimensión más amplia, que demostrara la mutua influencia entre las costumbres, la religión, el derecho y la literatura, lo que configuraba una importante variación en la interconexión de las diferentes áreas sociales.

Los presupuestos de Escarpit tienen en cuenta que la literatura conlleva relaciones de dependencia con tres factores determinantes; con un resabio positivista expresa que estos son: los espíritus individuales, las formas abstractas y las estructuras colectivas, y señala que para la participación de estas últimas en la construcción del hecho literario se deben tener en cuenta tres modalidades: *el libro, la lectura y la literatura*. En el caso del libro, reconoce que su definición carece de precisión alguna y varía incluso según las diferentes dependencias estatales de un mismo país, se lo designa en general como un objeto material y no como el facilitador

5 R. Escarpit. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-Tau, 1971.

6 Ib., p. 5.

de un intercambio cultural. Escarpit lo considera fundamentalmente un multiplicador de la palabra que cobra sentido cuando llega a completarse en el proceso de lectura, cuya cuantificación no es muy precisa si se tienen en cuenta las dificultades que presentan el conteo de las tiradas, la verificación del consumo real de papel en cada país, la cuantificación de los libros que no se venden y de los que se exportan, factores que disminuyen el porcentaje real de lectores. Además es comprobable el hecho de que el consumo literario no siempre se corresponde con la lectura literaria:

Se puede comprar un libro con otras intenciones que no sean las de leerlo. Se puede leer un libro con otras intenciones distintas a las de obtener de él un placer estético o un beneficio cultural. Podemos ver, pues que el conocimiento del hecho literario —cualquiera que sea la modalidad por la que se le aborde— plantea problemas de psicología individual y colectiva.⁷

Por lo expuesto anteriormente, lograr un concepto preciso de libro es tan complicado como establecer la verdadera capacidad de lectura de una sociedad y medir su acceso a esa forma de adquirir conocimientos, por más que los procesos de democratización hayan superado en grandes rasgos los límites impuestos por la aristocracia monopolizadora de los bienes culturales. Escarpit considera que una obra adquiere el rango de literaria en la medida en que permite una lectura no funcional, que tiene un fin en sí misma lejos de todo utilitarismo y que al leerla se satisface una necesidad cultural. Pero también explica que el término es una de las diez imprecisas categorías que a fines del siglo XIX inventó el bibliotecario americano M. Dewey y que sigue rigiendo las clasificaciones de la mayoría de los países en la mitad del siglo XX, junto con la establecida por la UNESCO en 1964.

Con una concepción de la literatura como un producto social que se puede someter a precisiones estadísticas, bajo el supuesto de que es una forma de producción regida por las leyes del mercado y que por lo tanto está sujeta a mediciones que pueden explicar su evolución y prever su desarrollo, la investigación tiene en cuenta en primera instancia la *producción* mediante el estudio del escritor en su tiempo, mediante una pers-

pectiva histórica, y señala sus relaciones intergeneracionales, la situación del escritor en la sociedad, sus posibilidades de financiamiento y el reconocimiento de un oficio de las letras. Este estudio se complementa con el segundo factor, que es la *distribución*, que engloba el análisis de las problemáticas de la publicación en la función editorial y las dificultades y características de los circuitos distributivos. El último aspecto tendrá en consideración el *consumo*. El relacionamiento de la obra con el público, las posibilidades de éxito y las motivaciones y circunstancias de la lectura son tres factores considerados claves para el establecimiento de un estudio de dimensión sociológica del hecho literario.

En el caso de las condiciones que caracterizan al sistema productivo, Escarpit decide en primer lugar establecer una analogía que le permita analizar a determinado grupo de escritores como si fueran una población determinada, con características particulares pero sujeta a los cambios experimentados por cualquier unidad de estudios demográficos. Por lo tanto, en la medida en que se estudien los creadores incluidos en determinada franja temporal, podrá observarse que están sujetos a procesos de envejecimiento, rejuvenecimiento, superpoblación o despoblación, como sucede en la sociedad. En este intento, el investigador señala la posibilidad en un principio de elegir entre dos formas para realizar el muestreo: tener en cuenta la lista de autores publicados entre dos fechas estipuladas o recurrir a lo que denomina una *lista de buena fe* ofrecida por un manual de historia de la literatura. Estos dos criterios son rechazados porque el primero se basa en una concepción limitada del libro, solo tiene en cuenta su carácter de objeto escrito y deja de lado la parte esencial de la actividad lectora, que es lo que realmente lo convierte en un elemento de comunicación. La elección de este sistema atenta a la vez contra el concepto de escritor y de libro, y elimina la intervención fundamental del lector:

Por la misma razón, el escritor considerado como un simple «productor de palabras» es algo sin significación literaria. No adquiere esta significación, no se define como escritor, sino al final, cuando un observador colocado al nivel del público es capaz de percibirle como tal. No es escritor más que en relación con alguien a los ojos de alguien.⁸

7 R. Escarpit, o. cit., p. 23.

8 R. Escarpit, o. cit., p. 29.

También elimina la segunda posibilidad, porque considera que los índices reflejan un aumento de la población de escritores en relación directa con la cercanía temporal de edición del manual, por lo que se pierde toda perspectiva histórica, más si se tiene en cuenta su afirmación de que en general los autores para permanecer deben sobrevivir a un olvido que se produce hasta treinta años después de su muerte. Esto es lo que Escarpit denomina *erosión histórica*, que se puede compensar con posteriores reconocimientos o *recuperaciones*. De manera que para tener una visión adecuada del escritor con relación a su tiempo es preferible recurrir a listas ofrecidas por diccionarios o enciclopedias, junto con las obtenidas de diversas fuentes, como las bibliografías, los catálogos de reediciones o índices de revistas periódicas. Estas informaciones asegurarían un muestreo con mayor grado de confiabilidad y objetividad desde el punto de vista de la sociología empírica.

En este caso, la población del estudio se centra en aproximadamente un millar de escritores franceses dentro del período 1490-1900, organizados teniendo en cuenta variables de orden geográfico, social y etario, y estableciendo una relación entre edad y mayor o menor productividad. El trabajo también le permite establecer la aparición de generaciones literarias relacionadas con el contexto social y político de Francia; el investigador opta por sustituir el término *generación* por el término *equipos*, por considerarlo más dúctil y que abarca el grupo de escritores dominantes en el escenario literario, los que *toman la palabra* y por lo tanto consolidan la existencia de determinado sector, y por otro evitan el ascenso de las generaciones de relevo.

En la sección dedicada a la producción también se expone el problema del financiamiento, del cual depende el oficio de escritor; marca los inconvenientes tanto de la financiación interna mediante los derechos de autor como de la externa mediante el clásico mecenazgo y sus versiones más modernas, y la autofinanciación. Termina afirmando que la solución más común es el segundo oficio, por lo tanto llega a la conocida conclusión de que la literatura francesa es fundamentalmente una *literatura de profesores*, la mayoría debe recurrir a otra fuente de ingreso para sobrevivir como escritor, o realizar tareas alternativas en el periodismo, de manera de encontrar su sustento en la llamada literatura alimentaria.

El segundo elemento a tener en cuenta en esta aproximación al hecho literario mediante un enfoque empírico tiene como centro de investigación *la distribución*, y tendrá como objetivo establecer las características de las diferentes vías de publicación y las variadas esferas de público receptor. En este caso la atención se centra en el papel correspondiente a la organización editorial, que limita su función a tres verbos: *elegir* (comité literario), *fabricar* (oficina de fabricación), *distribuir* (departamento comercial), tres etapas con sus correspondientes servicios cuya coordinación hará posible la difícil tarea de hacer realidad un libro. Escarpit subraya la importancia del trabajo del editor en la medida en que se convierte en la intersección entre la variada oferta de los escritores y la imprevisible demanda de los potenciales lectores. Su acción se percibe como coercitiva en doble vía, sobre los autores como representante del público, y para este en nombre de los creadores, por lo tanto la solución será ideal cuando el editor encuentre un autor *a seguir* cuya elección le asegure el consumo necesario para desquitar la inversión. Y deberá «procurarse un público a medida de los autores y viceversa». Un cálculo errático que no asegure este resultado pondrá en peligro la reputación ganada por la editorial y lo expondrá al riesgo de perder confiabilidad para los lectores.

La propuesta sociológica demuestra lo importante que es tener una idea clara de lo que denomina un *público teórico* por un lado y un *muestrario de escritores* por el otro. El encuentro de estos dos polos definidos riesgosamente de antemano va a determinar el éxito o fracaso de la publicación, es tan importante quién escribe como para quiénes realiza su trabajo. Hasta que el libro no se compre no existirá como tal, y antes de llegar a su punto crucial tendrá que pasar por una adecuada fabricación, que le otorgue distintivos visuales y una adecuada publicidad y distribución, porque no todos los libros se pueden vender en todos los lugares, hay sitios asociados con diferentes tipos de lecturas para públicos diversos; el consumidor que adquiere el objeto en una librería formal no es la misma persona, desde el punto de vista de su extracción social, que el que lo recibe en su casa o lo compra en un quiosco. El estudio de mercado no es una novedad a mediados del siglo XX, y los factores que inciden en él tampoco, pero la prevención de la curva de venta de un libro es en ese momento una tarea casi imposible, por lo cual el éxito y el fracaso tienen las mismas posibilidades de hacerse presentes, porque no hay distribución ni publicidad, por mejor

organización y efectividad que desarrollen, que aseguren de antemano un retorno adecuado de lo invertido.

Escarpit entiende, a partir de estudiar la importancia de todos los factores que determinan el contacto con el público, que para visualizar en forma más real los circuitos de distribución no se deberán tener en cuenta las limitaciones impuestas por los bloques lingüísticos o los límites nacionales, sino aquellas impuestas por grupos culturales más restringidos, los denominados *círculo letrado* y *círculo popular*. El primero está conformado por lo que califica como *medio literario*, compuesto por consumidores con una determinada formación cultural y un desarrollado juicio estético, un grupo heterogéneo en cuanto a origen social o actividad profesional pero que se comporta de manera similar frente a la oferta, que acude a la librería y convierte este espacio en el lugar de convergencia del vendedor y el lector, figuras que presuponen las ausentes del editor, que en su tarea de seleccionador es suplantada por el librero, y la del crítico literario, que en esta categoría de lector generalmente es consultado antes de realizar la compra.

El denominado *círculo popular* está compuesto por consumidores menos racionales, que se orientan hacia la compra por instinto y no tienen un hábito de lectura; su relación con los libros es ocasional y los adquieren en lugares alternativos, como supermercados, papelerías, puestos callejeros. Estos consumidores desconocen los procesos de selección que caracterizan al *círculo letrado*, son una demanda consumidora que no se expresa, por lo tanto es imposible identificarla plenamente. Esto origina un aislamiento que según este autor puede solucionarse mediante diversos procedimientos, como el abaratamiento del libro clasificado como culto, la intensificación de los sistemas de préstamos bibliotecarios, la creación de clubes de libros que realicen la triple tarea de editar, distribuir y vender, para abaratar los costos y achicar las distancias entre lectores de formaciones diferentes pero que en definitiva tienen la intención semejante de ser propietarios de un libro.

La obra se completa con la sección dedicada al *consumo*, donde examina la importancia y las características del público, el relativo valor del éxito comercial y la diferencia y complejidad que supone la distinción entre consumidores y conocedores. Establece como clave dentro de las reglas del juego literario la presencia del lector en el acto de escribir; lo impor-

tante es que un texto antes de ser publicado haya sido dicho para un público denominado interlocutor, de cuya identidad con el público receptor van a depender las repercusiones de la obra. El lector en su invisibilidad y anonimato es visto como un participante sin compromiso, es decir, en la actitud opuesta a la del escritor.

De la misma manera que el escritor depende de un lector que le augure un consumo de su objeto, también es dependiente de lo que Escarpit llama la *comunidad de las evidencias*, que tiene que ver con los valores y creencias de una colectividad:

Todo escritor es pues, prisionero de la ideología, de la *Weltanschauung* de su público-medio social: puede aceptarla, modificarla, rehusarla total o parcialmente, pero no puede escapar de ella.⁹

Dentro de estos factores que marcan la dependencia se destacan tres. Lógicamente el lenguaje, que es el elemento que fija los conocimientos y que el escritor no puede ignorar porque es el sistema de signos que la comunidad utiliza espontáneamente para incorporar sus evidencias, de forma que puede refinar el lenguaje pero no cambiarlo, siempre va a utilizar *las palabras de la tribu*, por lo tanto deberá sobrevivir al regionalismo y a las traducciones. Las formas literarias también son sujetas a juicios de valor, porque ciertas colectividades demuestran preferencia por determinados géneros, por lo cual los alejamientos del canon tienen un precio que será puesto por el público en forma de respuesta positiva o negativa. Para Escarpit el creador deberá tener también en cuenta el estilo, que en esta posición es definido como «la comunidad de evidencias traspuesta en formas, en temas, en imágenes», por lo tanto puede generar un desvío estilístico pero no ignorar lo que exige la comunidad a quien el mensaje es dirigido.

El público, sea erudito, un lector informado o un simple consumidor, incide sobre el escritor, como también la clase de consumo, si es utilitario para adquirir determinada información o documentación, o si es estrictamente literario con un fin en sí mismo. En este trabajo también se tienen en cuenta las circunstancias que rodean al público, su trabajo, el lugar en

⁹ R. Escarpit, o. cit., p. 100.

que vive, su ámbito familiar, la edad, todas variables que conforman al hecho literario y lo convierten en un hecho cuantificable, con limitaciones y errores que el propio Escarpit admitirá en revisiones posteriores de la década de los setenta, pero que en el momento de su publicación significaron un enfoque extraliterario de características inusuales y con repercusiones importantes en el ámbito académico, dentro y fuera de Europa.

3. LA ESCUELA RUSA

Las repercusiones del pensamiento marxista en Rusia no abarcaron solamente el plano político, también sirvieron de base para elaborar diversas fundamentaciones teóricas sobre las conexiones entre el arte y la sociedad, lo que configuró un aporte fundamental para la expansión de la filosofía de Marx y Engels en los comienzos del siglo XX, y permitió su incorporación a diversos campos de estudio que superaron el habitual relacionado con la sociología y la ciencia política. Entre los ejemplos de esta clara influencia en las construcciones discursivas de los albores del siglo corto, destacaremos las repercusiones generadas dentro de la academia rusa, comenzando por el aporte de G. Plejánov (1856-1918), considerado unánimemente *el padre del marxismo ruso*, y que trabaja a partir de los antecedentes de la denominada *crítica democrática rusa* del siglo XIX iniciada por V. Bielinski, nombre clave para los formalistas en el momento de establecer sus críticas y marcar diferencias con sus antecesores. El trabajo de Plejánov, más allá de las limitaciones que expresa al insistir en el carácter mecanicista de la creación, supone un avance fundamental en el establecimiento de una teoría de raíz marxista en las primeras décadas del siglo XX en Rusia.

En su postura gravita de forma especial la influencia de una psicología social determinada por la incidencia de los componentes económicos en la formación de la psique humana que se reflejará en las expresiones artísticas, por lo tanto plantea un determinismo inexorable, que denuncia la marca clásica del pensamiento de H. Taine, y que condiciona en última instancia el arte o la filosofía a factores externos. A esta posición se la ha criticado especialmente por afirmar que a los creadores dentro de una misma época les corresponde una psicología común que los lleva a producir de una forma similar por compartir factores extraestéticos de iguales características. Es decir que la producción artística está prevista en la

situación de las fuerzas productivas, las obras tienen sus correspondientes sociales, y será la crítica la encargada de encontrarlas.

Plejánov sostiene en su obra *El arte y la vida social*, de 1912, que el relacionamiento entre arte y sociedad se resume en dos posturas clásicas, por un lado la que sostiene que las expresiones artísticas deben «contribuir al desarrollo de la conciencia humana, al mejoramiento del orden social», que dentro de la literatura rusa se ubica fundamentalmente en el período 1860-1870, y por otro los defensores del arte por el arte, entre los que destaca como ejemplo más relevante Pushkin, que desdeña toda posibilidad de que el poeta se dedique a la temática social, y expresa a través de sus versos que la función del creador está relacionada con la inspiración y la producción de *dulces sonidos*, no con las agitaciones y los combates sociales. Este rechazo del conocido escritor ruso del compromiso entre arte y sociedad no coincide con su postura anterior bajo Alejandro I, cuando arengaba a la lucha como en su oda a *La libertad*. El cambio es justificado y explicado por Plejánov a partir del trágico diciembre de 1825 y el ascenso de Nicolás I, cuando se habló en Rusia de que el rey le había perdonado sus antecedentes combativos y a cambio de eso se resignó a la sumisión y la humillación. Por lo tanto la respuesta que encuentra Plejánov para su pregunta sobre qué condiciones sociales justifican actitudes tan opuestas y qué elementos inclinan a los creadores hacia la postura del *arte por el arte* es que responden a un sentimiento de fuerte rechazo a la situación social y política que les ha tocado vivir, y al ejemplo ruso suma el caso del Romanticismo y el parnasianismo francés, en relación conflictiva con la clase burguesa, para llegar a la siguiente conclusión:

La tendencia de los artistas y de las gentes que se interesan vivamente por la obra artística hace que el «arte por el arte», surge en el terreno del desacuerdo insoluble con el medio social que les rodea.¹⁰

Desde este punto de vista, las diferentes producciones artísticas quedan totalmente condicionadas a la psicología de sus creadores, que depende del medio político en el que están inmersos y de las determinantes de producción que, siguiendo el estereotipo marxista, son las responsables de la

10 J. Plejánov. *El arte y la vida social*. Madrid: Cenit, 1929, p. 41.

conformación del resto de los demás componentes sociales. En esta cadena de causalidades Plejánov basa lo que denomina *teoría de los factores*, que le permite encontrar una explicación para las expresiones que rehúsan el ejercicio de un arte comprometido.

En relación más directa con el momento previo a la revolución que determinó la toma del poder de 1917, debemos destacar el surgimiento de una segunda generación de pensadores marxistas, entre los cuales vamos a destacar las figuras de V. Lenin (1870-1924) y de L. Trotsky (1879-1940). Sobre el aporte de este último y su posición con respecto a la relación y el compromiso entre arte, crítica y sociedad, nos remitimos a las observaciones hechas en la sección anterior cuando señalamos su postura rigurosa y a la vez respetuosa hacia los postulados de los formalistas rusos. En esta sección, por lo tanto, pondremos la atención en la significativa presencia de Lenin en el campo de la crítica literaria y en su estudio de la obra de Tolstoi, que es considerado de un valor excepcional porque es la producción, por primera vez, de un trabajo de un líder político de primera línea dedicado completamente a un asunto literario.¹¹

El ensayo consta de seis artículos escritos entre 1908 y 1911, publicados bajo el título *Tolstoi*,¹² en los cuales se evidencia una postura menos determinista y más flexibilizada que la mantenida por su antecesor Plejánov con respecto a la génesis del proceso creativo. En este caso, Lenin plantea principios que reivindican la participación individual del autor, su libertad absoluta en el momento de la creación, el privilegiado lugar de la fantasía y la no reproducción mecánica de la realidad, postulados que evidentemente lo enfrentaron con las directivas culturales del partido bolchevique, que reclamaban una literatura revolucionaria para tiempos de revolución.

La obra de Tolstoi, autor reconocido como el mejor representante de la literatura rusa, es considerada un espejo, no totalizador sino selectivo, del proceso de la revolución campesina de 1905, con sus contradicciones y carencias. En este sentido, las apreciaciones críticas del dirigente comunista abren paso a posteriores consideraciones sobre el realismo y demuestran una actitud más abierta con respecto a la naturaleza de los textos lite-

raros y su función representativa. Si bien Lenin entiende que se puede responder mecánica y rápidamente a la búsqueda de una relación entre un período determinado y un escritor en particular, no lo cree estricta y absolutamente necesario.

En el caso de Tolstoi (1828-1910), señala que la época de su obra abarca el extenso período que va desde 1861, considerado el fin de la nobleza feudal en Rusia, hasta 1905 con la revolución del campesinado, en un contexto sociopolítico por demás turbulento, porque a la lucha entre estos dos estratos se le debe unir el comienzo de una etapa en que los obreros van a asumir un papel dominante y la burguesía va a situarse en una peligrosa posición para tratar de mantener sus beneficios. Desde esta óptica, la producción tolstoiana no es la versión literaria de una ideología, ni obviamente la particular del famoso novelista que pertenecía a la alta nobleza rusa, ni exactamente la de los propios campesinos, aunque surja de los serios conflictos que estos tuvieron que enfrentar, sino que refleja las contradicciones de ese proceso de enfrentamientos ideológicos que no están presentados con intención totalizadora sino que generan un texto cuya especificidad se centra en el hecho de que no todo está dicho, ni mucho menos explicitado; brinda una visión en la que no faltan las omisiones y en la que el fragmentarismo se convierte en un asiduo recurso.

Esta permanente presencia de oposiciones que también, como señala Lenin, son parte de la vida privada del autor, va a unirse con las propias del hecho histórico que elige como tema de su relato: la lucha campesina, su deseo de liberación por un lado, el enfrentamiento con el total desamparo y la extrema pobreza por otro, la canalización de odios acumulados contra las instituciones del Estado y las eclesiásticas. Pero, como señala en su trabajo, la masa campesina había aprendido a odiar pero no tenía respuestas políticas para sustentar y defender su lucha, entonces optaba minoritariamente por adherirse al proletariado o por recurrir a *intelectuales burgueses* que prometían negociar sus derechos por ellos, con lo cual se distorsionaban todos los objetivos primarios:

Tolstoi ha reflejado el odio acumulado, la aspiración por fin madura hacia un porvenir mejor [...] la ausencia de educación política, la apatía frente a la revolución. Las condiciones históricas y económicas explican a la vez la necesidad de la aparición de la lucha revolucionaria de las masas y su falta

11 Para un análisis detallado de este trabajo, véase Pierre Macherey. *Para una teoría de la producción literaria*. Universidad Central de Venezuela: Ediciones de la Biblioteca, 1974. pp. 103-136.

12 V. Lenin. *Tolstoi*. Buenos Aires: Futuro, 1960. También se ha utilizado para identificar la obra el título de su primer artículo: «Tolstoi: espejo de la Revolución rusa».

de preparación para esta lucha, la no resistencia tolstoiana al mal, que fue la más seria de las causas de la derrota de la primera campaña revolucionaria.¹³

Esta reconsideración desde una óptica marxista del trabajo de Tolstoi, sin olvidar el carácter reaccionario que ella implica y considerándola portadora de una *doctrina utópica*, le permite a Lenin estudiar, sin apasionamientos pero con una indisimulada carga polémica, la obra de un autor especialmente significativo para su pueblo, y establecer una visión diferente de los enfrentamientos que determinaron la historia social y política de casi la mitad del siglo XIX en Rusia.

Para cerrar el panorama ruso de influencia marxista, creemos necesario mencionar la posición de M. Bajtín a comienzos del siglo XX como reacción a la prédica inmanentista del formalismo ruso, que expresó su convicción de que el *hombre social* es un ser que desarrolla sus posibilidades cognoscitivas a través del sustrato ideológico en el que está inmerso. Este es representado por todas las formas del lenguaje y expresado en diferentes áreas, desde la científica a la religiosa, desde la económica a la artística, conformando lo que es designado como *medio ideológico*, determinante de la conciencia: «El medio ideológico es la conciencia social de una colectividad dada, conciencia realizada, materializada y externamente expresada».¹⁴ Por lo tanto, la incidencia de la ideología se convierte en elemento clave para la creación literaria en la medida en que es una forma de expresar y *reflejar* un mundo de creencias de los más variados orígenes.

En esta propuesta no existe otra posibilidad de concebir al hombre sino como un sujeto social, que al convertirse en productor de un discurso ficticio no puede dejar de lado su carga ideológica, sino que, por el contrario, la transmite en mayor o menor grado en una literatura que refleja formas de vida que son entendidas solo dentro de las coordenadas ideológicas establecidas y reconocidas en determinado medio social, y también en las que se están generando de manera latente y que solo el autor puede percibir, lo que Bajtín denomina el *flujo inarticulado de una ideología*, que puede encontrar en el uso de determinado género su forma anticipada de

expresión, y que correspondería aproximadamente al concepto de *estructura de sentimiento* utilizado por R. Williams.

En esta óptica, la funcionalidad de la literatura se puede valorar como una potencial constatación y un anticipo de configuraciones venideras en la medida en que se estructura sobre la base de la captación de diferentes estratos ideológicos que convergen y se reflejan en un determinado texto, que independientemente de su base argumental va a mostrar la *materialidad de lo simbólico*, por lo tanto será un instrumento de comunicación socializado y socializante, que va a expresar ese mundo ideológico mediante lo que Bajtín denomina *ideologema*. Este concepto va a estar constituido por las partes netamente ideológicas y las textuales, por lo tanto será la confluencia de lo social y lo estético, que encuentra en este neologismo la forma de vehiculizar conceptualizaciones sociales a unidades artísticas mediante un uso determinado del discurso. El ideologema es transportador de *lo real* a lo estético y el elemento que posibilita la consolidación del carácter representativo de determinado texto, el cual demostrará a través de su organización la relación del autor con su mundo de valores y su relación de comunicación con sus potenciales receptores.

La definición ofrecida por M. Grande Rosaes intensifica la capacidad de intersección de este concepto:

El ideologema sería la intersección entre la heteroglosia que constituye todo texto y las coordenadas histórico-sociales en que se produce, especie de «función intelectual» que emparenta la estructura de texto literario a otras prácticas significantes que constituyen la cultura.¹⁵

En este contexto no se considera que la literatura sea una *servidora* de la ideología, sino que expresa que la obra muestra el horizonte de un artista, no estrictamente la realidad a la que alude. La literatura no pierde independencia sino que la demuestra a través de su estrategia discursiva:

La literatura forma parte del entorno ideológico de la realidad como su parte autónoma, en forma de obras verbales organizadas de un modo determinado, con una estructura específica, propia tan solo de estas obras. Esta estructura,

13 V. Lenin, o. cit., p. 30.

14 M. Bajtín (Paul Medvedev), o. cit., p. 55.

15 M. Grande Rosaes. *Proyección crítica de Bajtín. La articulación de una contrapoética*. Granada: Universidad de Granada, 1994, p. 111.

igual que cualquier estructura ideológica, refracta la existencia socioeconómica en su proceso generativo, y la refracta muy a su modo. Pero al mismo tiempo, la literatura en su «contenido» refleja y refracta los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas (ética, cognición, doctrinas políticas, religión, etc.), es decir, la literatura refleja en su «contenido» la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte.¹⁶

Tanto Bajtín como sus colaboradores Medvedev y Voloshinov¹⁷ establecieron un sistema de aproximación sociológica al hecho literario que determinó en las décadas de los veinte y los treinta un cambio sustancial frente a las propuestas formalistas, y generaron tardíamente, por problemas de traducción, una corriente de pensamiento que tuvo amplia repercusión en la formación del pensamiento crítico del resto de la centuria. Se valoraba especialmente el carácter ideológico del signo lingüístico que construye formas genéricas que instauran un permanente diálogo con el contexto social al cual representan y en el que diferentes actitudes, intereses y creencias comunitarios pueden encontrar una forma de identificación y especialmente de reflexión mediante un lenguaje que dista mucho de ser neutral y que apunta a un compromiso por ser vehículo de la ideología y por lo tanto potencialmente creador de pugnas ideológicas tan productivas como controvertidas.

En esta variedad de posiciones, y más allá de las diferencias entre que el objeto de estudio sea un texto teórico o ficcional, ambos son considerados una práctica especializada del lenguaje y a la vez ejercicios lingüísticos sobre determinadas formas ideológicas, de efecto reproductor, deformador o constructor del mundo de creencias del cual lo literario forma parte.

4. SOCIOLOGÍA DIALÉCTICA: LITERATURA E IDEOLOGÍA

En esta parte nos centraremos en destacar las características más relevantes de algunas de las teorías de base marxista que tuvieron especial influencia en la producción de un discurso teórico literario en el siglo XX. En primer lugar debemos partir de la tradicional observación sobre la ca-

rencia de escritos de Marx y Engels referidos específicamente a este tema. Esta asistematicidad significó que los presupuestos sobre el arte y la literatura en particular tuvieran que ser inferidos de diversas fuentes, porque la escasa documentación hizo prácticamente imposible la construcción de una teoría marxista concreta en el campo estético. Esta irregularidad, de todas maneras, no significó un obstáculo para que a partir de escasos pronunciamientos se desarrollaran diferentes lecturas de notoria repercusión, en las cuales se enfatiza la relación entre el arte y los diferentes medios de producción en un contexto determinado y como producto de la ideología de la clase dominante.

El marxismo hace hincapié en que el mundo es regido por las leyes de la razón, establece diferencias con la doctrina hegeliana al sustituir la esfera de acción del espíritu por la de la ideología y produce lo que se denomina la *inversión de los presupuestos* de Hegel, sintetizada en la afirmación de que lo que determina las características y el surgimiento de los productos culturales está en relación directa con la base económica en la que se producen, no en condicionantes individuales o sobrenaturales. Esa posición refleja la especial influencia en Marx de economistas como A. Smith y Ricardo; esta nueva visión del relacionamiento entre distintos factores sociales es expresada en el clásico esquema de infra y superestructura en el que el arte se ubica en la segunda y por lo tanto parece condicionado de manera mecánica y determinante por los factores socioeconómicos que rigen determinada sociedad, sin permitirle cierta autonomía. Esta relación entre causa y efecto admite un grado de flexibilidad para poder explicar la función, autonomía y supervivencia de determinadas expresiones artísticas más allá de situaciones de producción puntuales, como el caso explicitado por Marx de la cultura griega, que sirve para establecer una posible independencia de lo estético en relación con lo estrictamente económico; se reconoce la esfera de la cultura como un ámbito con mayor independencia de los factores de producción en el cual la reproducción de la ideología dominante no es sistemática. A propósito, Engels responde a la acusación de determinismo económico que pesa sobre el materialismo histórico —rótulo que le fue asignado para significar el conjunto de condicionantes materiales que determinan una etapa histórica— que es la consecuencia de una mala interpretación de sus principios:

16 M. Bajtín, o. cit., p. 60.

17 V. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992; I. Zavala (1966) confirma la autoría de este libro a M. Bajtín.

Según la concepción materialista de la historia, el factor que en *última instancia* determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el *único* determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda [...].¹⁸ (Énfasis del autor.)

En esta carta deja en claro el lugar de la economía en el proceso de constitución de lo ideológico, señala que los factores incluidos en la superestructura inciden también en la lucha de clases, pero que más allá de problemas interpretativos, lo económico tiene un papel preponderante. Al mismo tiempo reconoce que el resto de los factores de incidencia social no han sido debidamente tenidos en cuenta ni por él, ni por Marx, en el afán de privilegiar un factor que era sistemáticamente negado por sus adversarios. La ideología en este marco es considerada representación, por lo tanto se opone a lo real y se expresa mediante discursos religiosos, políticos, filosóficos o literarios que poseen una autonomía relativa con respecto a los medios de producción, pero que en definitiva son parte de lo ideológico considerado una *falsa conciencia*, es decir, una manera deformada de representar la realidad, a través de la cual la clase en el poder disfraza u oculta sus intereses.

El específico y dificultoso relacionamiento entre literatura e ideología ha sido tema permanente en las discusiones sobre las características, la conceptualización y los límites de la primera, al igual que de análisis sobre la mayor o menor injerencia de la segunda en las diversas prácticas de escritura, y también en el reconocimiento del quehacer literario como actividad singularizada a partir del uso de los mecanismos de organización estética del factor ideológico, hasta llegar a la aceptación de que literatura es simple y llanamente ideología. Esta constante asociación de términos, enfatizada en las teorías literarias del siglo XX de orientación materialista

18 C. Marx y F. Engels, o. cit., p. 484. Véase la carta de Engels a la escritora Margaret Harkness (abril, 1888) sobre la obra de Balzac, que es ponderada por su eficaz realismo a costa de su posición social. «Considero que una de las más grandes victorias del realismo, uno de los rasgos más valiosos del viejo Balzac, es que se vio forzado a marchar contra sus propias simpatías de clase y prejuicios políticos: que haya visto lo inevitable de la caída de sus aristócratas predilectos y los haya descrito como hombres que no merecían mejor suerte, y que *viera* a los verdaderos hombres del futuro únicamente donde se los podía encontrar.» Esta valoración del arte en función de su capacidad de mostrar la realidad de la forma más objetiva posible es uno de los principios constantes del marxismo, y su influencia se refleja claramente en el discurso crítico literario de G. Lukács.

histórica hace necesario anticipar un concepto de *ideología* teniendo en cuenta diversos enfoques. Para este trabajo nos limitaremos a los intentos de definiciones propuestas en los campos de la ciencia política, la teoría literaria y la lingüística utilizando los conceptos expuestos por N. Bobbio, T. Eagleton y T. van Dijk.

En principio tomaremos en cuenta algunas apreciaciones sobre el término que se realizan en un campo especialmente afectado por su uso, como el de la ciencia política. En este se señala que tanto en esta área como en la filosofía o en la sociología el término *ideología* es no solamente muy frecuentado, sino que se le adjudican significados muy diferentes. Dentro de esta variación, N. Bobbio distingue dos tendencias, una que denomina *débil* y que se relaciona con los sistemas políticos para referirse al «conjunto de ideas y de valores concernientes al orden político que tienen la función de guiar los comportamientos políticos colectivos», y una acepción *fuerte*, obviamente ligada a su origen marxista, con su connotación de falsedad como «falsa consecuencia de las relaciones de dominación entre las clases». De manera que reconoce al primero por su rasgo de neutralidad, mientras que centra al segundo en un elemento negativo al adjudicarle una carga mistificante de falsa conciencia de una creencia política.

El conocido politólogo explicita el predominio en su disciplina del primer significado, que en una acepción general se utiliza para determinar los sistemas de creencias en los diferentes grupos politizados, mientras que en una aplicación particular el término ideológico se usa por contraposición a lo pragmático.¹⁹ El segundo significado se hace presente en el momento de establecer relaciones entre el quehacer literario y la sociedad. Aunque es notorio que el término ha sufrido cambios en el sentido de establecer un uso menos politizado, más general y con la pérdida del sema de falsedad que lo ha identificado tradicionalmente, los intentos en este sentido no son plenamente satisfactorios.

Para acercarnos a una interpretación más estrecha entre el relacionamiento de lo estético y lo ideológico, recurriremos en segunda instancia a la opinión de T. Eagleton, quien señala una variedad de significados del término, lo cual evidencia la dificultad para comprenderlo, como también las diversas interpretaciones que adquiere entre pensadores de la talla, entre otros, de Gramsci, Bourdieu o Schopenhauer.

19 N. Bobbio, N. Mateucci y G. Pasquino. *Diccionario de política*. México: Siglo XXI, 1998, pp. 755-770.

Dentro del amplio espectro de significaciones, Eagleton señala, para marcar la ambivalencia y relatividad del concepto, su identificación con el conjunto de ideas de un grupo social o «una comunicación sistemáticamente deformada» o un «cierre semiótico» o el «proceso por el cual la vida social se convierte en realidad natural» o la «unión de discurso y poder». Esta multivalencia, de la cual seleccionamos algunas opciones, marca la problemática del término y la imposibilidad de establecer un significado medianamente común cada vez que se lo invoca. Lógicamente muchas de las supuestas equivalencias se contradicen o se incluyen, por lo tanto el término está sujeto a una serie de variantes que hacen imposible determinar una necesaria univocidad, que sí se establece en la relación de ideología con prácticas de poder y las formas en que este se legitima. A propósito, Eagleton señala que la respuesta más adecuada para establecer la referencia del término la encuentra en J. Thompson:

Quizá la respuesta más general es que la ideología tiene que ver con la legitimación del poder de un grupo o clase social dominante. «Estudiar la ideología, escribe John B. Thompson, [...] es estudiar las formas en que el significado (o la significación) sirve para sustentar relaciones de dominio».²⁰

En ese proceso de legitimación adquiere las características de mistificación, de falsedad o enmascaramiento producto de los pasos o estrategias que debe adoptar para lograr su reconocimiento, que el teórico inglés reduce a instancias claves. Entre ellas se encuentran la de promoción de sus valores, la de denigrar y excluir las propuestas contrarias, la de oscurecer el contexto social de acuerdo con sus fines o lograr una evidencia de esas creencias que las haga tan naturales como universales. Aunque reconoce que la capacidad distorsionante no es el rasgo específico del accionar ideológico, su carácter falsificador no es permanente y puede incluso llegar a justificarse:

En otras palabras, la ideología no está inherentemente constituida por la distorsión, especialmente si adoptamos la noción más amplia de ideología que denota cualquier síntesis nuclear entre discurso y poder. En una sociedad totalmente justa no

habría necesidad de ideología en el sentido peyorativo pues no habría necesidad de racionalizar nada.²¹

Eagleton establece que la estrecha relación entre ideología y los diferentes tipos de discurso convierte a la primera en forma frecuente de clasificar «toda una serie de cosas que hacemos con los signos», y que por lo tanto engloba bajo distintas denominaciones la producción de relatos originados en situaciones temporales diversas y que constituyen formas de racionalizar el pensamiento de manera de hacerlo accesible, tanto para sostenerlo como para transformarlo. El crítico inglés expresa la necesidad de lograr una interpretación del término desde un punto de vista más amplio, que no apunte necesariamente al factor racional y de concientización de determinadas formas de pensamiento, sino que incluya otros aspectos, como la carga simbólica o afectiva que posee y que también interviene en el sistema de relacionamiento social y en los conflictos que se establecen con determinadas instituciones de poder. No descarta el hecho de que las ideologías son portadoras tanto de elementos verdaderos como falsos, pero su estudio no debe limitarse exclusivamente a su relación con la lucha de clases. Su complejidad excede este encasillamiento y debe permitir la inclusión de otras variables que no solo reflejan las formas de producción o de relación política sino que también influyen en el establecimiento de las estructuras de conexión entre los hombres y su medio social.

Desde este punto de vista, las ideologías no son consideradas constructos homogéneos, sino que están conformadas por posiciones diversas; para llegar a una formulación unificada han atravesado serios conflictos y enfrentamientos internos, además de las modificaciones debidas a las presiones de las ideologías que sustentan las partes subordinadas, que inciden en el continuo proceso de autodefinition de la ideología dominante. Eagleton señala que el éxito o la fortaleza de una propuesta puede convertirse en determinado momento en su debilidad en la medida en que no haya tenido en cuenta el poder de asimilación y de creación de los opositores, que no deben olvidar las consecuencias de un discurso alternativo y poderoso. El uso de la ideología como forma de poder puede constituirse en un abuso, porque si por un lado desde la dominación se le pide acatamiento y

20 T. Eagleton. *Ideología*. Barcelona: Paidós, 1997, p. 24.

21 Ib., pp. 51-52.

atención para cumplir con las demandas, se debe tener en cuenta que «así serán lo suficientemente conscientes para poder cuestionarlas».

Para ampliar el espectro de opiniones sobre un concepto tan controvertido y plurivalente, recurriremos a una postura diferente como la de T. van Dijk, quien señala también las dificultades para lograr un acuerdo de significado, y establece la posibilidad de crear un nuevo concepto de ideología a efectos de producir marcos teóricos alternativos basados en la multidisciplinariedad, con el fin de lograr una teoría más amplia que tenga entre sus principales objetivos establecer las relaciones con valores y estructuras sociales diferentes. Este lingüista hace hincapié en el análisis de los sistemas de reproducción, especialmente mediante el discurso y su organización interna, a la vez que diferencia entre ideología y otros sistemas de ideas. Por lo tanto el enfoque apunta a la inserción de formas de pensamiento en las estructuras y estrategias discursivas, a la vez que propone dejar de lado las clásicas connotaciones del término relacionadas con la legitimación del poder, la falsa conciencia o el ejercicio de la hegemonía. El extenso estudio apunta a describir la *constitución de las ideologías*, más allá de su carácter funcional, para demostrar el relacionamiento entre lo ideológico y lo social y destacar el papel que le corresponde al discurso en su calidad de constituyente o reproductor.

Para el conocido profesor de Ámsterdam, es imprescindible una renovación del concepto que le permita su objetivo general de relacionar cognición, sociedad y discurso, división que sustenta su trabajo. Para este fin plantea la siguiente definición:

En este marco, las ideologías se pueden definir sucintamente como la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo. Esto significa que las ideologías les permiten a las personas, como miembros de un grupo, organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto, *según ellos*, y actuar en consecuencia. Las ideologías también pueden influir en lo que se acepta como verdadero o falso, especialmente cuando dichas creencias son consideradas importantes para el grupo.²² (Énfasis del autor.)

La intención es revalorizar el aspecto ideológico de manera que trascienda la clásica acepción de *visión del mundo*, para establecer los fundamentos organizativos que dan base a un conglomerado de creencias mediante el estudio de las denominadas *estructuras mentales* y las posibilidades de comunicación que generan en los miembros de una comunidad en su pretensión de conocerse, interactuar y comprender el contexto que los rige. Para lograr este objetivo, en su estudio va a proponer no solamente un nuevo concepto de ideología sino también la teoría que lo sustente y le proporcione los recursos metodológicos adecuados para un estudio multidisciplinario que redimensione desde un campo no filosófico las características de un concepto por demás controvertido.

En este caso se hace especial hincapié en la relación de la ideología con la forma discursiva, se señala que no se pueden considerar ni valorar de la misma manera las estructuras textuales o de conversación, que deben ser tomadas como formas representativas abstractas y delimitadas de las formas concretas que se presentan en afirmaciones realizadas dentro de determinado contexto por emisores individuales. También señala la dependencia de lo que denomina *influencia ideológica* con relación al entorno social y a la variedad de representaciones mentales, intereses y objetivos que han incorporado los potenciales receptores. De manera que la reproducción de su contenido no está supeditada estrictamente a la funcionalidad estructural del discurso, la ideología debe tener base en modelos personales o en lo que él denomina *raíces empíricas*, de manera de constituirse en un plano intermedio entre el conjunto de conocimientos compartidos por determinada comunidad y la estructura de la sociedad como un todo para tener en cuenta las posibilidades que surgen de las denominadas memorias *social, episódica y activa* que van a conformar los modelos contextuales de pensamiento que servirán de base para lo discursivo.²³

Después de este breve panorama con respecto a la problemática que encierra el término, pasaremos a la revisión de algunas posturas claves dentro del vasto panorama de la sociología de la literatura, que tienen en común el relacionamiento de lo literario y lo social mediante el controvertido concepto de lo ideológico. Con un enfoque totalmente diferente del presentado por la Escuela de Burdeos, se destacan las aproximaciones de

22 T. van Dijk. *Ideología*. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 21.

23 T. van Dijk. *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel, 2003.

origen marxista, que conforman un constructo teórico de relevante importancia y productivas ramificaciones dentro de los posicionamientos que hacen hincapié en el poder de las estructuras dominantes de pensamiento que afectan al arte en general y a las producciones literarias en particular, poniendo énfasis en la incidencia de lo ideológico como factor clave para entender la producción artística. Dentro de ellas destacaremos las posturas de L. Althusser y R. Williams.

4.1. Louis Althusser: el marxismo estructuralista

La influencia de los presupuestos de Marx y Engels sobre la relación entre el arte y la sociedad que sirven de base a la sociología literaria de base marxiana tiene en los predicamentos de Louis Althusser (1918-1990) el representante más significativo del denominado *marxismo estructuralista*,²⁴ calificativo que se justifica, en el entorno francés de la década de los sesenta, en la medida en que el objetivo primordial de este filósofo es analizar la invariabilidad que sustenta toda actividad del conocimiento, quitándole a la posición estrictamente estructural su carácter atemporal para unirla a una doctrina socializante mediante el nexo del papel de la ideología, descartando la posibilidad de que esta se manifieste simplemente como un reflejo, sino apuntando a que los textos hagan una reelaboración. Este intento de reunir el marxismo con el estructuralismo es definido por S. Wahnón de la siguiente manera:

L. Althusser se concibe estructuralista porque intenta descubrir la estructura invariable —el juego de relaciones constan-

24 Es necesario mencionar el nombre de L. Goldmann entre las teorizaciones renovadoras del marxismo y su unión con el estructuralismo. Su trabajo con base sociológica, claramente marcado por el pensamiento de G. Lukács, se expresa mediante el denominado *estructuralismo genético*, en el que el énfasis se centra en el estudio de la dependencia de las obras con respecto a determinadas estructuras mentales que en definitiva son las que inciden en la labor particular del creador en cuanto sujeto colectivo, desechando la idea de la existencia de un genio creador. Se trata de un reproductor de estructuraciones que lo trascienden porque responden a determinados grupos sociales, lo que se transmite en su clásico concepto de *visión del mundo*, que apunta a la totalidad de los relacionamientos que el ser humano puede establecer entre sus congéneres y con el universo. La coherencia conceptual que presentan los textos se conforma como una totalidad regida por los principios de relacionamiento entre las partes y el todo, por eso la *comprensión* se llevará a cabo en la medida en que pueda analizarse la estructura que lo represente prácticamente en su totalidad, para luego efectuar un proceso de *explicación* que consistirá en relacionar ese conjunto con las estructuras exteriores que modelizan el sistema de pensamiento de determinado grupo y permiten la relación directa entre su creación y determinado contexto histórico. Véanse G. Lukács. *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva, 1967 y *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

tes— que subyace a toda actividad cognoscitiva: la estructura del pensamiento científico, la estructura de la ideología, la estructura del conocimiento literario.²⁵

El objetivo de Althusser es volver a las fuentes del filósofo alemán. Esto se plasma en sus trabajos denominados *Pour Marx* (1965) y *Lire Le capital* (1968), que muestran su necesidad de nuevos parámetros de comprensión que establezcan diferencias entre la práctica política del marxismo, que estaba sujeta a duras críticas, y los principios teóricos que demandaban una relectura más efectiva y flexibilizada. En este sentido, el aporte más significativo de este reconocido pensador es haber logrado un nuevo enfoque para identificar el relacionamiento entre literatura e ideología mediante el estudio de la formación del discurso social como vehículo esencial para transmitir, afirmar y conservar la ideología dominante por medio de determinadas instituciones canonizadoras del pensamiento, como los centros de enseñanza, que se convierten en uno de los más influyentes *aparatos ideológicos de Estado*, entendiendo por tales las organizaciones que repiten estructuras de dominación y restan importancia al desarrollo de un pensamiento independiente y creativo.

Estos sistemas de control son ubicados dentro de la teoría del Estado como una forma de expresar su carácter represivo sin estar explícitamente vinculados a él. Dentro de los denominados *aparatos ideológicos de Estado* Althusser identifica las organizaciones religiosas, escolares, familiares, jurídicas, el sistema político, la organización sindical, los medios de comunicación y el área de la cultura. Estos transmisores de creencias, conductas y actitudes se caracterizan en una primera instancia por la pluralidad de sus concretizaciones; actúan en forma horizontal y vertical en la sociedad, en un universo de operatividad mayormente privado, mientras que el aparato represor del Estado tiene una expresión singularizada, unificada y de carácter público. Más allá de estas diferencias de manifestaciones y representatividad, el elemento claramente diferenciador es el siguiente:

Pero vamos a lo esencial. Lo que distingue a los AIE del Aparato (represivo) estatal es la diferencia fundamental siguiente: el Aparato represivo de Estado «funciona esencialmente en

25 S. Wahnón. *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Universidad de Granada, p. 138.

forma de violencia», mientras que los Aparatos Ideológicos de Estado funcionan esencialmente en base «a la ideología».²⁶

Esta diferenciación se ajusta aún más si se establece que la forma represiva del aparato estatal se expresa de manera *predominantemente* coercitiva, llegando incluso a la represión física, mientras que el factor ideológico opera de manera velada, para asegurar su efectividad y funcionamiento mediante el asentamiento de los *valores* que son transmitidos sistemáticamente a la comunidad. La dinámica a nivel estatal es inversa con relación a los aparatos ideológicos de Estado, porque el énfasis en ese caso va a estar puesto en la sustentación de determinada ideología, mecanismo que genera prácticas represivas de acuerdo con la organización dominante. Prácticamente no existen aparatos ni estatales ni ideológicos puros, por lo cual se señala la continua interconexión entre las diferentes organizaciones, lo que permite desarrollar un amplio espectro combinatorio para ejercer las formas de dominación abarcando desde las expresiones más sutiles hasta las más rebuscadas, organizadas y condenatorias.

Althusser hace hincapié en la dependencia de los hombres de *estructuras objetivas* que los preceden tanto en lo concerniente a las relaciones productivas como a las políticas, las cuales se convierten en referentes de la realidad. Afirma que los seres humanos, además de ser *animales* económicos y políticos, lo son también ideológicos, y por lo tanto necesitan de determinados mecanismos de representación del mundo que los rodea. Ese es el papel que cumple la ideología, se comporta como un elemento de control y unión en el relacionamiento humano y en las diferencias que genera la división del trabajo, con las ventajas y desventajas que esto implica, de manera que todos por igual están forzados a convivir en y con lo ideológico, que no está regido por un principio de total pertenencia a la superestructura. Para entender su forma de funcionamiento:

hay que considerar que la ideología se introduce en todas las partes del edificio y que constituye ese cemento de naturaleza particular que asegura el ajuste y la cohesión de los hombres en sus roles, sus funciones y sus relaciones sociales.²⁷

Los diferentes recursos que aseguran la persistencia e influencia de determinados esquemas ideológicos en los diferentes niveles del entramado social operan en forma represiva, acentúan las diferencias sociales y establecen mecanismos de creencias y conductas que sus agentes en general reproducen sin tener plena conciencia de su colaboración con el afianzamiento de determinados valores políticos, morales o religiosos. Para esta escuela, el poder expresivo de la ideología se refleja claramente en los sistemas educativos y religiosos, pero señala su posición respecto a las consecuencias y a la influencia del campo ideológico en el quehacer de las artes y en particular en la literatura. Plantea una alternativa que cambia la funcionalidad y el posicionamiento del autor con relación a su obra, a la vez que establece un particular relacionamiento entre ciencia, ideología y arte. Althusser señala que la ciencia no puede sustituir a la ideología, porque esta no se relaciona con lo errático o lo ilusorio, como afirmaba la filosofía de la Ilustración, sino con la funcionalidad de *aludir a la realidad*:

Se comprende también entonces que toda ciencia tenga que romper cuando nace, con la representación mistificadora-mistificada de la ideología; que la ideología, en su función alusiva-ilusoria, pueda sobrevivir a la ciencia, dado que su objeto no es el conocimiento, sino un desconocimiento social y objetivo de lo real.²⁸

Este cambio en la concepción y operatividad del estrato ideológico lleva a establecer una nueva función para el arte en distinción con el discurso científico. La diferencia es señalada a partir de que se le atribuye al campo artístico la posibilidad de *hacer ver*, *hacer percibir* y *hacer sentir*, mientras que al científico la estricta de *conocer*. También expresa la determinación de lo ideológico, en primera instancia no como un elemento que se deduce del texto, sino como un elemento constitutivo y condicionante del autor en cuanto *sujeto cultural*,²⁹ porque mantiene un lazo inevitable de dependencia con el sistema ideológico al que pertenece y del cual es producto a través de la formación cultural generada por las diferentes prácticas lingüísticas y la incidencia de determinadas instituciones socializadoras

26 L. Althusser. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Montevideo: UDELAR, 1972, p. 34.

27 *Ib.*, p. 7.

28 *Ib.*, p. 13.

29 Para el concepto de sujeto cultural, véase E. Gros. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor, 1997, pp. 9-10.

que lograron internalizar en diferentes grados esquemas predeterminados de ideas. Lo artístico desde esta óptica adquiere una propiedad referencial por constituirse en una forma fundamentalmente ideológica de aludir a la realidad. La importancia de estas conclusiones son valoradas por A. Sánchez Trigueros de la siguiente forma:

Una de las revoluciones teóricas que la escuela althusseriana se propuso llevar a cabo fue la que tenía que romper con el lenguaje de la espontaneidad ideológica sobre la literatura. Una *teoría científica* de la literatura sustituiría, tras la intervención althusseriana, a la ideología literaria que, durante siglos, había venido reproduciendo nociones inadecuadas para explicarse el fenómeno literario.³⁰ (Énfasis del autor.)

En este contexto el autor es un sujeto cultural con una doble función, la de receptor de los bienes simbólicos colectivos que recibe de una forma establecida frente a la cual no puede reaccionar, y la de emisor o *productor* de estos bienes, según la terminología althusseriana, actividad que realiza sin la posibilidad de ejercer un total derecho de autoría respecto a lo producido, porque su posicionamiento no es central con relación a lo creado, sino que está condicionado de acuerdo con su posición como parte de un sistema al cual no puede dominar y que a la vez ejerce sobre él diferentes formas de dominación, especialmente la ideológica. Por lo tanto la noción de autor es reconceptualizada a partir del lugar que ocupa en la estructura ideológica; esta dependencia del creador con respecto a esquemas de pensamiento superiores es lo que explica que a veces se produzcan diferencias entre el denominado *proyecto* que pretende llevar a cabo y el *resultado* de su obra. Althusser ilustra este desajuste observando la pintura de Cremonini y llegando a la siguiente conclusión:

Es muy posible que ese «proyecto ideológico» haya inspirado, es decir, haya atormentado a Cremonini, y que la ilusión que contenía haya hecho parte integrante del agenciamiento de los medios que han concluido por producir sus lienzos y su propia historia. Pero el resultado es algo completamente distinto, absolutamente diferente a ese proyecto «ideológico».³¹

30 A. Sánchez Trigueros. *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis, 1996, p. 133.

31 L. Althusser. «El pintor de lo abstracto», en *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 1975, p. 80.

Estos desajustes le adjudican a la ideología un claro determinismo que va en desmedro de las posibilidades del artista de ejercer el acto creativo como una práctica de libertad. La ideología es una estructura independiente de lo artístico, pero no a la inversa, porque este último contiene inevitablemente aspectos ideológicos, y según esta teoría los productos artísticos no revelan exclusivamente las relaciones establecidas entre artista y obra, sino en definitiva las establecidas entre el producto y todos sus posibles receptores mediante su particular forma de *hacer ver* esa capacidad especial de representación que es considerada una forma privilegiada de concretizar el sustento ideológico.

La escuela althusseriana no se conforma con la ecuación discurso literario-discurso ideológico de la sociología basada en un marxismo ortodoxo y reduccionista, sino que trata de ampliar el espectro y subrayar la incidencia del plano ideológico como parte del efecto estético y el origen de este en el uso de determinadas formas discursivas, como señalan los estudios de E. Balibar y P. Macherey al explicar la incidencia de *prácticas lingüísticas especiales* que desarrollan la conformación de determinados mecanismos de ficción que son parcialmente reproductores de la ideología burguesa.

De esta forma se llega a la conclusión de que la literatura está sometida a tres factores determinantes en su producción: el *lingüístico*, a través del uso de una lengua nacional insertada en un contexto histórico concreto que expresa a la vez determinados conflictos sociales; las *instituciones escolares* y el *ámbito imaginario*. La función de lo literario se supedita a la influencia de estos agentes modelizadores, al hacer uso de determinada lengua no se la utiliza como *simple materia prima*, lo que sucede no es exactamente la repetición de un esquema representativo, sino que se produce un fenómeno de *toma de partido* con respecto a las contradicciones intrínsecas en esas prácticas del lenguaje y sus posibles derivaciones. Los textos no deben ser considerados solamente como representación de creencias religiosas, morales o políticas, ni tampoco deben reducirse al aspecto formal, porque ellos no son solo ni simplemente reproductores ideológicos, son su *puesta en escena*, en el sentido expuesto por Balibar y Macherey:

De ahí la idea de que el texto literario no es tanto la *expresión* de una ideología (su puesta en «palabras»), como su *puesta en escena*, su exhibición, operación en la que la misma ideología se resuelve de alguna manera contra sí misma, puesto que no puede ser exhibida de tal manera sin mostrar sus *límites*, hasta el punto preciso en que se muestra incapaz de asimilar realmente la ideología adversa.³² (Énfasis del autor.)

Se llega a la conclusión de que el lenguaje artístico no es ajeno a las contradicciones ideológicas, porque son parte de su constitución, hecho que analizan estos investigadores en la conformación de la sociedad burguesa por medio del uso de una lengua común establecida mediante el proceso de escolarización que abarcó a los franceses en general, independientemente de su nivel cultural, y que se traduce en la repetición de un programado esquema de dominación. El tema de la selección de textos y las implicancias ideológicas que supone el mantenimiento o la supresión de determinados corpus textuales en épocas determinadas es analizado profundamente en el libro de F. Vernier *¿Es posible una ciencia de lo literario?*³³ El lenguaje literario muestra las contradicciones en forma diferente y por medio de su efecto estético, con lo cual también es *provocador* de otros discursos ideológicos y un transmisor privilegiado de una propuesta que no reviste carácter dogmático sino interpretativo, reconociendo mediante formas literarias contradicciones históricas o produciendo lo que R. Balibar denomina la creación del *estilo literario*.

Tanto Althusser como sus discípulos señalan que las formas literarias están inevitablemente ligadas a las formas del Estado dominante, de manera que la lucha de clases también está representada, porque el texto cumple indirectamente con su función representativa desde el punto de vista social, y el sujeto no es reconocido en su individualidad sino en la medida en que es efecto, portador y reproductor de esquemas de ideas y creencias adquiridos en forma consciente o no en su proceso de socialización, en el cual la ideología estatal ha estado presente en forma coercitiva y dominante, como lo expresa esta posición de la escuela althusseriana

que trabaja con una concepción estructuralista del marxismo que no estuvo exenta de críticas con respecto a su reduccionismo ideológico.

4.2. Raymond Williams: el materialismo cultural

La academia británica tiene, en el marco de la postura sociológica de origen marxista, nombres de destacada trayectoria que la han posicionado como uno de los centros europeos en los cuales el materialismo ha logrado interpretaciones y consideraciones de mayor repercusión académica mediante publicaciones consideradas clásicas en su área. Entre estos aportes es preciso destacar los de Frederic Jameson y sus trabajos *Marxism and form* (1971), *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica* (1972), *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (1981), *Posmodernidad* (1985) y *The Ideology of Theory* (1988), como también los de Terry Eagleton y sus investigaciones sobre el relacionamiento entre texto, ideología y cultura, sus trabajos sobre las características y los objetivos de la teoría y crítica literarias en las universidades inglesas, o sus consideraciones sobre el posmodernismo. Entre sus publicaciones de mayor impacto se destacan *Marxism and Literary Criticism* (1976), *Una introducción a la teoría literaria* (1983), *Ideología* (1995), *Las ilusiones del posmodernismo* (1996) y *The ideology of the aesthetic* (1990).

En este contexto se inscriben los trabajos del inglés R. Williams (1921-1988), un investigador generalmente reconocido como la figura más representativa del sociologismo anglosajón. Este reconocimiento tiene como base su famoso trabajo publicado en 1958 sobre el desarrollo del pensamiento inglés en el siglo XIX titulado *Culture and Society, 1780-1950*, al que sigue *The Long Revolution* (1961), para posteriormente sumársele *The Country and the City* (1973), *Palabras clave* (1976), el clásico *Marxismo y literatura* (1977) y *The Year (Towards) Two Thousand* (1983). A estos ensayos debemos agregar los realizados sobre arte dramático, materia que enseñó durante muchos años; sus preocupaciones en torno a este tema se reflejan en los estudios dedicados a la producción teatral del siglo XX, o a cuestiones más acotadas como las que abarcan los trabajos sobre autores como Ibsen o Brecht, publicaciones que completan la variada gama de intereses cubiertos por este investigador. Estos tres nombres se ubican en lo que se ha denominado *nueva izquierda*, aludiendo a la instauración en la

32 L. Althusser. «Sobre la literatura como forma ideológica», en *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 1975, p. 35.

33 F. Vernier. *¿Es posible una ciencia de lo literario?* Madrid: Akal, 1975. Se recomienda también la lectura de P. Macherey. *Para una teoría de la producción literaria*. Universidad Central de Venezuela, 1974.

academia de una nueva visión de los conceptos básicos del marxismo en lo que tiene que ver con la relación entre cultura y sociedad; es necesario destacar que el hecho de que se los englobe bajo una misma denominación no significa que compartan los mismos puntos de vista. Eagleton, por ejemplo, se separa de las ideas aprendidas de su maestro Williams y realiza en *Criticism and Ideology* una revisión severa para defender una postura en que el discurso crítico debe abogar por el cientificismo y centrar su objetivo en las leyes que llevan a la producción de discursos ideológicos como lo son los textos literarios.

La postura de Williams es realizar una relectura del marxismo haciendo énfasis en actualizar determinados conceptos para dejar de lado la postura tradicional del marxismo ortodoxo y formular una teoría renovada de la cultura en general y de la literatura en particular, con la idea expresa de hacer resurgir estos presupuestos teniendo en cuenta que las lecturas realizadas en la Europa continental, especialmente en Francia y en Italia, están relacionadas con los aspectos políticos de la filosofía marxista. De manera que la perspectiva en Inglaterra es hacer hincapié en la integración de los conceptos que tienen que ver con la relación entre cultura y sociedad en una óptica más flexible y con un punto de vista más amplio y sociologizante.

En este trabajo tendremos en cuenta algunos de los conceptos básicos de la obra de Williams *Marxismo y literatura*, escrita a fines de la década de los setenta, cuando el sociólogo inglés gozaba de un sólido prestigio que trascendía ampliamente el ámbito británico. En este ensayo plantea que es consciente de que lo escribe en un momento que denomina de *cambio radical*, y una forma de expresarlo es exponer la posibilidad de revitalizar teóricamente las bases de una teoría de la cultura marxista en su cruzamiento con las problemáticas originadas en el ámbito de la literatura teniendo como base su experiencia desde 1939 cuando llegó como estudiante becado a Cambridge, pero sin dejar en ningún momento de ser el hijo de un ferrocarrilero y el nieto de agricultores que en un pueblo perdido en el límite entre Inglaterra y el País de Gales, llamado Pandy, le enseñaron a ver y comprender el mundo mucho antes de su entrada al prestigioso mundo académico británico.

De acuerdo con la organización elegida para el libro, comienza con sus reflexiones sobre cuatro conceptos básicos, *cultura*, *lenguaje*, *literatura* e

ideología, no porque correspondan con exclusividad a la producción marxista, sino porque desea hacer realidad la integración de diferentes formas de pensamiento, superando de esta manera el aislamiento en el cual se encontraba el marxismo, especialmente en sus posturas relacionadas con la cultura y la sociedad. Por lo tanto su propuesta desde el punto de vista teórico confirma sus diferencias con la postura marxiana y las variadas lecturas e interpretaciones a que ha sido sometida, para en definitiva mostrar que:

Esta difiere, en varios puntos clave, de lo que es ampliamente conocido como la teoría marxista; e incluso de gran parte de sus variantes. Es una posición que puede ser descrita brevemente como de materialismo cultural: una teoría de las especificidades del material propio de la producción cultural y literaria dentro del materialismo histórico.³⁴

La segunda parte está dedicada a la formulación de una moderna teoría cultural en la cual se pone en práctica esa necesidad de flexibilizar los conceptos del marxismo clásico y aplicarlos con una visión según la cual los divisionismos y las relaciones causa-efecto no estuvieran sujetos a regulaciones predeterminadas ni a lógicas mecanicistas. Teniendo en cuenta este abordaje menos tradicional pero más efectivo para la explicación de los principios que conforman el quehacer cultural en la sociedad, Williams establece, por ejemplo, que el relacionamiento entre base y superestructura no se realiza estrictamente de la manera señalada por Marx, sino mediante una interconexión entre ambas áreas, y que no siempre el rigor utilizado para determinar las condiciones y los efectos de las formas de producción sirven para explicar el surgimiento de determinadas *formas ideológicas* como las expresadas por medio de diferentes vías artísticas y especialmente la literatura. A propósito cita al propio filósofo alemán, quien reconoce con respecto al arte que «sus cimas no se corresponden en absoluto con el desarrollo general de la sociedad; y por lo tanto tampoco se corresponden con la subestructura material». Esa falta de correspondencia es la prueba de que las conexiones entre el basamento económico y la superestructura distan mucho de poder ser estipuladas de antemano o aplicadas con total seguridad en todos los contextos posibles. La variedad

34 R. Williams. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1977, p. 16.

de áreas que componen la parte superior del esquema clásico no está garantizada por la variable económica; así lo explicita Engels en su conocida carta a J. Bloch en 1890, en la que reconoce que esta lectura incorrecta de los postulados deja de lado la importancia e influencia de variables políticas, religiosas o jurídicas cuyas normas y principios también inciden en los procesos de producción en los cuales el factor económico es considerado necesario pero no determinante. Por lo tanto la base de este renovado punto de vista es liberada de la noción de estatismo para establecerse como un elemento con capacidad de tener movimientos dinámicos e incluso contradictorios. Williams señala que el énfasis analítico deber ser puesto en la operatividad de la idea de *determinación* que comprende «un proceso de límites y presiones complejo e interrelacionado» que está incluido en la totalidad de los procesos sociales y no admite una correlación abstracta con el concepto de *modos de producción*.

La tercera parte de este ensayo está dedicada a la teoría literaria, a la cual considera inseparable de cualquier propuesta teórica cultural. Lo hace mediante variadas consideraciones —a partir de presupuestos que no son todos de origen marxista—, entre las que destacaremos las realizadas con relación al formalismo ruso, al que pone como ejemplo en cuanto a evitar que el lenguaje cumpla su función de constituyente en la *práctica social material*, que es la de la sociabilidad humana. Al ser considerado excluyente de este objetivo, corre el riesgo de no ser reconocido, y en esto caen los formalistas y su insistencia en buscar lo específico del lenguaje literario en un intento que es visto como un procedimiento de conversión de *la práctica social y cultural a formas estéticas* que desembocan, para Williams, en la lingüística estructuralista y en las investigaciones estructuralistas-semióticas, entre las que destaca y analiza el concepto de *función* como otra forma de salida; hace un análisis crítico de la clásica propuesta de J. Mukařovský sobre función estética, normas y valores como hechos sociales.

También en esta sección se refiere al problema de los géneros y sus diferentes expresiones, señalando que dentro del pensamiento marxista se debe tener en cuenta lo genérico, no como una categorización ideal ni sujeta a determinados principios técnicos, sino como un producto que admite la variabilidad y la combinación pero que ha sido sustituido en la práctica por la forma. Su razonamiento lo lleva a un reconocimiento y a

una reivindicación parcial de los trabajos del formalismo ruso y su aporte al estudio de la materialidad de las obras. Analiza a su vez determinadas convenciones que conforman el hecho literario, como el rol del autor y la verdadera acepción de términos como alineación y literatura comprometida como una práctica en la que se realiza una *toma de posición*, y las distorsiones que surgen cuando la falta de talento es pretendidamente suplantada por las alusiones políticas a efectos de lograr una más efectiva y segura comunicación con la audiencia. Las condicionantes en torno al acto de escribir como práctica social y las características que definen una escritura comprometida con relación a su influencia en un determinado contexto se inscriben «dentro de las relaciones sociales reales y posibles de un escritor considerado como una especie de productor», el cual está sujeto a una dinámica, y las diferencias en su acto productivo evidenciarán variantes en su forma de asumir la vida. Pero en definitiva el acto de escribir es considerado una manera de *autocomposición y de composición social*, y como parte del arte es un componente de la sociedad que se expresa mediante una práctica duradera y representativa.

El concepto de Williams con relación a la *cultura*, sus características y formación ha sido uno de los elementos claves de su pensamiento. En su definición trata de restituir al término sus cualidades más relevantes, no aislarlo como un elemento perteneciente a la esfera superestructural del pensamiento marxista o como producto de una clase privilegiada que en la medida en que tiene acceso a niveles más altos de educación se identifica como la única productora. Entre las preocupaciones expuestas en diferentes trabajos se encuentra la de establecer definiciones claras para conceptos básicos como por ejemplo el de cultura, frente al cual reconoce una especial dificultad al momento de definirla, por su relación con otros conceptos como los de civilización, cultivo o tradición, y por la falta de un enfoque acertado que la desligue de insistentes abstracciones:

Por lo tanto, las posibilidades plenas del concepto de cultura, considerada como un proceso social constitutivo creador de «estilos de vida» específicos y diferentes y que pudo haber sido notablemente profundizada por el énfasis puesto en un proceso social material, se perdieron durante un tiempo muy

prolongado y en la práctica eran sustituidas a menudo por un universalismo abstracto y unilineal.³⁵

La conformación del concepto de cultura a partir de la comprobación de la existencia de expresiones de vida diferentes se debe hacer con una base empírica y no abstracta, como señala Williams que ha sucedido, error que incluye una etapa del marxismo. La cultura debe ser examinada globalmente y debe reunir tanto el estudio de formas de producción material, que modernamente corresponde a la antropología cultural, como las producciones simbólicas, que generalmente pertenecen al ámbito de la historia, de la semiótica o de los estudios culturales, de manera de analizar no solamente los rasgos específicos de cada expresión sino especialmente las relaciones entre ambos estratos, a efectos de determinar sus orígenes y vinculaciones con determinadas fases históricas, situaciones económicas y determinantes sociales. Este afán de apostar a una significación del término más práctica y concreta no quita las dificultades que el autor reconoce para el establecimiento de un consenso en cuanto a su acepción, más si se tiene en cuenta la incorporación del término *culturalismo* al de *estructuralismo* a fin de establecer una oposición para el estudio social, hecho que es visto como un elemento más que ayuda a la tradicional *hostilidad* que la palabra provoca desde el siglo XIX, especialmente en el ámbito inglés.

La tarea del escritor británico es desidealizar la concepción y revertir y ampliar el sentido del término de manera de establecer una nueva dimensión bajo el presupuesto de que la *cultura es experiencia ordinaria*. Esta idea no es solamente el título de uno de sus artículos, sino que es la forma de introducir el tema en el debate académico, señalando que el hecho de teorizar sobre la cultura presupone realizar un estudio inclusivo de la variedad de formas de vida y de expresiones haciendo hincapié en determinar las formas de organización y relacionamiento que estas presentan, teniendo en cuenta que la creatividad no es privativa de un grupo privilegiado sino que existe en todos los niveles sociales y que en la cultura están presentes el pasado a través de la tradición y el presente mediante los nuevos proyectos. Para Williams, «la cultura es de todos, en todas las sociedades y en todos los modos de pensar». En ella se incluyen tanto los resultados como los procesos creativos que podrán o no convertirse en

productos culturales, pero que deben ser considerados dentro del término y analizados según la definición que le ha otorgado al materialismo cultural. Se afirma la idea de una democratización de los modos de producción cultural que abarque todas las formas creativas rompiendo definitivamente con la supuesta *alta cultura* o la que según sus expresiones es motivo de alabanza y consideración en lo que él denomina *la casa de té*, como ejemplo de una visión aristocratizante, y también rechazar la postura de menosprecio hacia lo cultural por considerarlo marginal o transgresor.

Con estas ideas como base, el sociólogo británico trata de establecer nuevas formas de pensar lo cultural en su relacionamiento con lo hegemónico, concepto de particular importancia en su teoría y que tiene como base el pensamiento gramsciano. En este caso el énfasis está puesto en el carácter dinámico de la esfera hegemónica, que al abarcar lo cultural y lo ideológico está sujeto a permanentes cambios, dentro de los cuales el carácter de dominante no es para nada estable y está sujeto a los procesos contrahegemónicos que permiten la alternancia y la incidencia de modos de producción residuales, marginales o emergentes que pugnan por desplazar a los claramente establecidos. De esta forma la estructuración de la hegemonía se caracteriza por ser «un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes». Por lo tanto Williams apuesta al carácter activo de esta hegemonía y su potencial relatividad, porque, como señala, es imposible que los modos de producción, por más relacionados que estén con lo hegemónico, den cuenta de la enorme variedad de la que es capaz la práctica humana con todo su caudal energético y creativo en los diferentes estratos sociales:

La parte más difícil e interesante de todo análisis cultural, en las sociedades complejas, es la que procura comprender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de transformación. Las obras de arte, debido a su carácter fundamental y general, son con frecuencia especialmente importantes como fuentes de esta compleja evidencia.³⁶

35 R. Williams, o. cit., p. 31.

36 R. Williams, o. cit., p. 135.

Dentro de esta multiplicidad de expresiones que conforman las posibles relaciones entre la cultura, la ideología, el arte en general y la literatura en particular, desde el punto de vista de una renovada concepción marxista de la sociedad y de los elementos que contribuyen a establecer sus complicados mecanismos, el ensayista se preocupa especialmente por las formas de comunicación y producción de determinados grupos de intelectuales que de manera relacionada o no van conformando una red cultural, un sustrato común que define como *estructura de sentimiento*, que si bien es un concepto que el investigador abandona después de *Marxismo y literatura*, es absolutamente necesario para tener una visión más completa. Esta noción está compuesta por las coincidencias sociales, familiares o académicas de determinado grupo y la búsqueda por su parte de un mejoramiento en el nivel intelectual, como también por una mayor libertad en todos los planos del comportamiento humano; en definitiva un núcleo activo con una plataforma social que lo identifica y el impulso que lo determina a cambiar los valores y las conductas de la burguesía inglesa por una actitud más solidaria y un nivel educativo más liberal y cultivado.

Su trabajo se orienta a la búsqueda de la identificación previa de esa red difusa de conexiones que luego será la que produzca nuevas expresiones de conocimiento a través de manifiestos, conductas, obras o ideologías, que generalmente llaman la atención y son expuestas al análisis después de conformadas. La idea es realizar la búsqueda de lo asistemático, de lo que no ha llegado a la etapa de codificación, que no es palpable pero sí *preemergente*, y las artes son un ejemplo de estos procesos de elaboración en los que se mezclan semejanzas, contradicciones o alternancias que pueden o no llegar a conformar modos de producción cultural posteriormente identificables. El objetivo en esta posición es estudiar los cambios sociales como una actividad dinámica referida al presente y no al pasado, en que los virajes culturales se puedan apreciar como elaboración, no como producto, de manera de establecer con mayor claridad lo que el contexto social y económico permita prever acerca de la existencia de determinadas instituciones que puedan formar parte del ámbito cultural de una sociedad:

La estructura de sentimiento es entonces una respuesta a los cambios determinados en la organización social, es la articulación de lo emergente, de lo que escapa a la fuerza aplastante de la hegemonía, que efectivamente trabaja sobre el emer-

gente en los procesos de incorporación, a través de los cuales transforma muchas de sus articulaciones, para mantener la centralidad de su dominación.³⁷

La literatura ocupa un lugar especial en esta red de elaboración, Williams destaca que el concepto ha tenido diferentes acepciones. Desde su entrada en el idioma inglés en el siglo XIV como sinónimo de *aprendizaje cortés mediante la lectura* hasta el uso con referencia a la escritura de ficción, determina su fundamental incidencia en la esfera cultural no solo como una forma especial de combinar el lenguaje y de expresar determinada ideología, sino como un medio de control del saber ejercido por una clase privilegiada que tiene un papel especial en la evolución social e histórica de la escritura, que para él tiene su validez no con relación estricta al concepto, sino por su funcionalidad como práctica social y cambiante. Williams destaca que:

Una gran parte de los valores activos de la «literatura» deben ser comprendidos [...] como elementos de una práctica cambiante y continua que se está movilizandose sustancialmente más allá de las formas antiguas y que actualmente lo hace a nivel de la redefinición teórica.³⁸

Dentro de las variadas posiciones que admite un enfoque sociológico del hecho literario, Williams demuestra un interés particular por demostrar la flexibilidad y fragilidad de los conceptos desde un punto de vista diacrónico, con lo cual establece cierta distancia frente a un mecanicismo del marxismo ortodoxo en cuanto a definiciones y relacionamientos entre determinados conceptos y estructuras, llegando a la consideración de lo cultural y sus expresiones como elementos de primer orden en la construcción social. Y a la vez admite no compartir la clásica división entre base y superestructura, lo cual lo colocó en una situación incómoda dentro del marxismo, pero que no lo desalentó para marcar la influencia de las instituciones y la importancia de las representaciones simbólicas en el establecimiento de una identidad comunitaria.

37 M. Elisa Cevalco. *Para leer a Raymond Williams*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 2003, p. 166.

38 R. Williams, o. cit., p. 70.

Esta concepción de la cultura como algo especialmente *vívido* y de conformación central en el universo social es percibida por la academia latinoamericana de esta forma:

La centralidad de la cultura en la constitución de lo social, como dimensión a partir de la cual pueden producirse cambios que desbordan la especificidad de la esfera cultural, le permitió a Williams pensar a la cultura de las elites no solo como pura imposición sobre otros sectores; sino también encontrar en la cultura popular valores e impulsos que pueden configurar las bases de una nueva alternativa, a la vez que se combinan con las tradiciones letradas.³⁹

Esta flexibilidad conceptual que caracteriza al pensamiento de Williams y que tiene su raíz en las formas de vida que supo apreciar en la zona rural donde nació es el producto de más de treinta años de trabajo que se inició con el desarrollo de una crítica frontal a la elitista cultura inglesa, una corta militancia en el Partido Comunista, su participación en la segunda guerra mundial, una permanente atención a los cambios culturales del continente y de su país en particular. Todas estas condicionantes incidieron en un estudio más centrado de la teoría marxista; dejó de lado sus rígidas concepciones o interpretaciones para formular una apreciación más abarcativa de todas las formas de significación, no solamente las relacionadas con la literatura, sino las de las artes en general, señalando que las barreras sociales no existen en el momento del reconocimiento de formas culturales consideradas marginales.

En su concepción, el acento está puesto en la importancia de reconocer y valorar la multiplicidad de estas formas con independencia de su origen y establecer su organización e interconexiones a partir de los diferentes recursos que poseen y de los variados resultados que se aprecian desde su posición teórica, que adquiere mayor precisión en la década de los setenta, cuando Williams ya es considerado no solo uno de los integrantes más destacados de la primera generación de la *New Left* inglesa, junto con E. P. Thompson y Ralph Miliband, sino también un enlace activo y generador de ideas con la segunda generación, de manera de combatir

las formas conservadoras y capitalistas de los modos de producción, a la vez que demostraba una permanente preocupación por las expresiones socioculturales, lo que le valió serias críticas; se lo tildaba de idealista y su teoría era despectivamente rotulada *culturalismo*.

A pesar de los enfrentamientos con diferentes sectores académicos o con las posturas más críticas como la de su alumno T. Eagleton, no desistió de demostrar los principales puntos para establecer una concepción fundamentalmente democratizadora de la cultura, en oposición con el conservadurismo de personajes tan influyentes como T. S. Eliot y F. R. Leavis. A la vez que pregona una verdadera *revolución cultural* que enfrente y destierre las prácticas de cultura y sociedad impuestas por el sistema capitalista que se limitó a eliminar todo tipo de necesidades comunitarias que no se pudieran traducir en términos de intercambio —lo que estuviera fuera del mercado estaba también fuera del concepto de sociedad—, Williams reacciona entendiendo el sistema social en su totalidad y les adjudica un papel preponderante a la cultura y al lenguaje que la materializan, haciendo notar que este ámbito también posee fuerzas productivas que son tan importantes como las relacionadas con la base económica. De manera que sus ideas en el contexto de un capitalismo tardío tuvieron un fuerte impacto en la academia británica, que se vio obligada a debatir y repensar la función de la cultura en la sociedad y a echar una mirada crítica sobre las maneras en que se les había impuesto una concepción restringida de conceptos muy recurridos a los que solamente se les asignaba el significado impuesto y requerido por el sistema (re)productivo dominante, que respondía a intereses selectivos y no integradores de las diferentes actividades humanas.

Dentro del amplio espectro que abarcan las teorías sociológicas, las de base marxista tienen una clara predominancia e influencia en el discurso teórico del siglo xx. Más allá de sus diferencias de enfoque, las unen el reñido concepto de *ideología* y el objetivo de establecer y enfatizar un sistema de relacionamiento mecanicista entre los textos denominados literarios y su contexto. La variedad del eje contextual incluye nombres que por razones didácticas hemos postergado, pero que han tenido especial relevancia no solo por las propuestas en sí sino también por las derivaciones que en su defensa han llevado a enfrentar nombres de la talla de G. Lukács y B. Brecht, el primero en defensa de su concepto de *reflejo* y el

39 B. Sarlo. «Raymond Williams: una relectura», en *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Chile: Cuarto Propio, 2000, pp. 315-316.

segundo del de *distanciamiento* y su propuesta de *teatro épico*, o también marcar las diferencias entre W. Benjamin y el representante de la Escuela de Frankfurt T. Adorno con relación a las características y consecuencias de la modernización de la cultura.

Este marco teórico predominantemente sociologizante ha permitido el desplazamiento de discursos del campo filosófico al de los estudios literarios para conformar un instrumento de interpretación con importantes repercusiones y en franca oposición con los presupuestos immanentistas de los investigadores rusos, sin determinar una sustitución de paradigmas sino una labor acumulativa y paralela que colabora a enriquecer el positivo *desorden* que provocan las diferentes teorías y sus variadas aceptaciones y repercusiones en el ámbito de la crítica especializada.

PARTE II

CAPÍTULO 3. TEORÍAS PSICOANALÍTICAS

¿Simetría?... Hay un orden oculto en el desorden, diría yo.

Un orden que incluye el desorden. Simetrías y respuestas a simetrías.

Arturo Pérez-Reverte

El pintor de batallas

1. INTRODUCCIÓN

En el marco de este trabajo nos hemos propuesto enfrentar teorías de posiciones originalmente opuestas que han generado presupuestos teóricos de especial envergadura en el contexto teórico literario del conflictivo siglo XX. En el comienzo señalamos que nuestra elección ha recaído en cuatro postulados, caracterizados en el primer ejemplo por la estricta conformación textual, haciendo hincapié en la postura rusa en la *literariedad*, luego pasamos a la valoración del contexto como determinante de la producción literaria, para llegar ahora a las teorías centradas en la función de la psique del autor como elemento preponderante para lograr un nivel de decodificación que apunta no al texto en sí, sino a lo que esa estructura textual conserva y refleja en forma manifiesta o latente de otro entramado

de mayor complejidad como lo es el denominado *inconsciente*. Por último, no en orden de importancia, obviamente, cerraremos nuestro trabajo con las propuestas que se centran en la cotextualidad que une obra-receptor, convirtiendo a este último en un coproductor del texto.

Tendremos seguidamente en cuenta los relacionamientos entre los elementos psicológicos de los que son portadores los textos. Si bien estos no eran un tema ajeno ni independiente de la literatura, es evidente que a partir de los estudios freudianos el panorama cobra una validez y jerarquía especiales. La técnica del psicoanálisis influyó no solamente en la crítica, sino en los autores mismos que tuvieron en cuenta los principios de la escuela freudiana como elementos capaces de detectar significados latentes de sus personalidades. Son de fundamental importancia las revelaciones del médico vienés sobre las cualidades del aparato psíquico: lo *consciente* como un estado *muy fugaz*, relacionado directamente con nuestra capacidad o no de percibirlo, el resto es lo *inconsciente*, y el *preconsciente*, caracterizado por el posible cambio entre lo inconsciente y lo consciente. El término clave, *inconsciente*, es definido de la siguiente forma:

Otros procesos y contenidos psíquicos no tienen acceso tan fácil a la conscienciación, sino que es preciso descubrirlos, adivinarlos y traducirlos a expresión consciente, en la manera ya descrita. Para estos procesos reservamos, en pluralidad, el calificativo de inconscientes.¹

La importancia de estos términos se oficializa con la publicación de Sigmund Freud (1856-1939) en 1900 de *La interpretación de los sueños*, que se convierte en un referente de indudable peso en los autores del siglo xx en la medida en que sus creaciones son vistas como la textualidad de un mundo de fantasías irreconocibles a nivel consciente, pero pasibles de ser descubiertas e interpretadas en la medida en que el texto suplanta la vida psíquica del autor, y la dinámica entre *contenido manifiesto y latente* adjudicada a los sueños se desplaza y se aplica a las obras, estableciendo con los lectores, y especialmente con la crítica especializada, una relación que a grandes rasgos podría ser parangonada con la creada entre paciente y analista.

1 S. Freud. *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1971, p. 31.

Esta similitud no tiene una correspondencia demasiado acertada, pero en una visión general el nuevo punto de vista interpretativo sirvió, con sus falencias, como imagen para resumir a grandes rasgos lo que el impacto del psicoanálisis había significado, olvidando sus asimetrías y especialmente ignorando que el relacionamiento clínico impone la copresencia del paciente y del médico, con todos los altibajos, distorsiones e intersubjetividades que este implica. El autor es siempre un ausente y en los contados casos en que se pueda prestar a psicoanalizarse, pasa a ser sujeto clínico, no objeto literario. También es importante el hecho de que una obra terminada no es un paciente portador de determinada patología y propenso a determinadas crisis o cambios; además el crítico literario en general no es un psicoanalista, ni viceversa, por lo tanto las herramientas utilizadas para la decodificación son diferentes y llevan a conclusiones diversas, con lo cual la visión sobre un autor tendrá una óptica variable en la que van a predominar los principios psicoanalíticos o los críticos literarios, según el emisor del discurso interpretativo.

Para ilustrar esta dificultosa definición de límites en que lo literario y lo psicoanalítico se unen inevitablemente a través del lenguaje, citemos a E. Gómez Mango:

El psicoanálisis no es una experiencia de la poesía, su práctica analítica, de descomposición de lo condensado, de lo desplazado, y amalgamado, no puede confundirse con la que construye el poema. Pero el ejercicio del psicoanálisis transcurre en el seno del lenguaje. Su despliegue en el campo de la palabra no se justificaría si su actividad más propia e íntima no estuviera animada por la búsqueda de lo que para el sujeto pueda constituirse como verdad. Y esta, la suya, es poética, porque se forja en la actividad germinativa donde la palabra, entre el sueño y la realidad, cerca de la vida y de la muerte, del amor y del odio, se reconoce como un sentido, y es capaz de construir una historia que pudo haber sido la de cualquiera, pero que ya no es más de quien la ha dicho.²

En este entretejeramiento de discursos que se aplican y se explican en el delicado pasaje de la teoría a la práctica y que Gómez Mango trata de deslindar, la literatura le ofrece al psicoanálisis una variedad de conductas

2 E. Gómez Mango. *Vida y muerte en la escritura. Literatura y psicoanálisis*. Montevideo: Trilce, 1999, p. 14.

que hace que inevitablemente autores de diferentes épocas hayan pasado bajo la lupa de estas teorías, desde el legendario referente de *Edipo rey* de Sófocles y el *Hamlet* de Shakespeare, pasando, entre otros, por las obras de Racine, Mallarmé, Hoffmann, Dostoievski, Poe, Wilde, Maupassant, Joyce, Eliot, Wolf, lista de la cual no están excluidos autores latinoamericanos como Borges, Quiroga, Agustini, Hernández, Guimarães Rosa, Donoso, Arguedas o Roa Bastos. De manera que la relación potencial tipo espejo entre autor y obra ha sobrepasado las fronteras del espacio y el tiempo para enfatizar, desde el lector incansable que fue el propio Freud, la posibilidad de realizar presunciones realmente reveladoras con la pretensión de contestar: ¿por qué escriben de esta forma los que decidieron optar por la escritura como instrumento fundamental de comunicación?, ¿qué otro lenguaje es evocado a través del supuestamente literario?, ¿el texto es una (re)presentación o una simple forma de evasión creativa, que estimula al lector e inquieta al analista o viceversa? Bajo estos supuestos la obra se convierte en un (pre)texto, para mostrarse, esconderse o realizar las dos acciones a la vez, estableciendo un juego interminable entre el deseo y su satisfacción o no y el hecho de que el arte se convierta en un sustituto de la gratificación al cancelar resistencias y dotar al inconsciente de un lenguaje estructurado como lo expresa Lacan.

Teniendo en cuenta estos aspectos generales, en esta sección ofreceremos una visión de diferentes posiciones dentro de las teorías denominadas genéricamente psicocríticas, tomando como base la figura consular de Freud, a la cual nos dedicaremos más adelante, que emerge en un siglo XIX muy particular, marcado por el encuentro de posiciones diversas. Por un lado las exigencias del uso del denominado método científico, que va de lo experimental a las más tajantes generalizaciones, y por otro el Romanticismo, que pone al hombre en especial contacto con la naturaleza para buscar en ella respuestas que le permitan establecer diferentes categorías de comunicación con el mundo que lo rodea. En esa búsqueda, los sueños, los fantasmas, la muerte, la locura y el destino van a encontrar los símbolos necesarios para expresarse en lo que tienen de individualidad, y a partir de su poder de inspiración y de intuición se buscará lo inconsciente mediante la denominada *ley de las polaridades*, uno de los elementos de clara influencia en los principios psicoanalíticos, en la medida en que enfrenta al sujeto con el objeto, la vida y la muerte o la fuerza y la materia.

El Romanticismo busca el origen de la existencia, y para representarla va a utilizar, como el psicoanálisis, las figuras míticas y los diferentes símbolos. Pero en ese siglo XIX, especialmente en la segunda mitad, el positivismo cobra fundamental importancia, arrastra al racionalismo del siglo anterior y promulga el impetuoso avance de las ciencias naturales, provocando un desplazamiento hacia las posturas materialistas, con la insistencia en establecer la causalidad entre los procesos mentales y los problemas físicos. De manera que la figura de Freud emerge de cara a un convulsionado siglo que lo designará *padre del psicoanálisis*, lo cual expresa simultáneamente un cumplido, un desafío o un estigma, elementos que supo enfrentar hasta su muerte, en su exilio en Londres, ciudad a la que había llegado en 1938 después de soportar persecuciones por su condición de judío y de que sus libros fueran quemados en Berlín seis años antes.

Si tenemos en cuenta la variedad de posicionamientos con raíz freudiana que surgieron a lo largo del siglo XX, y a efectos no de hacer una visión totalizadora sino una revisión de los nombres más significativos, realizaremos en primer lugar una visión panorámica de algunos de los representantes más relevantes dentro de este marco teórico, que siguiendo las huellas del maestro austríaco lograron establecer métodos con variantes diferentes y posiciones críticas con respecto a sus fuentes; y luego les dedicaremos un apartado a Freud, a un disidente como C. Jung, y a quienes teniendo en cuenta sus preceptos realizaron diferentes lecturas de este como Charles Mauron y Jacques Lacan.

Asumiendo que toda selección es arbitraria,³ nos detendremos en nombres especialmente significativos como por ejemplo el de la princesa Marie Bonaparte (1882-1962), cuyo trabajo *Edgard Poe, estudio psicoanalítico* (1933), prologado por su maestro, se convirtió en un claro ejemplo de relacionamiento entre vida y obra de un autor tan polémico como el cuentista estadounidense. A este ensayo se le critica haber intentado hacer un diagnóstico utilizando la creatividad del artista para lograr conclusiones de orden clínico, basándose en datos estrictamente biográficos como la muerte de la madre del autor, cuyas consecuencias se estudian dentro de lo que se denomina *el ciclo de la madre muerta-viva*. Hace hincapié en la importancia de la insistencia en figuras femeninas moribundas o

3 Para una visión panorámica de los psicoanalistas y críticos literarios relacionados con este tema, recomendamos A. Clancier. *Psicoanálisis, literatura, crítica*. Madrid: Cátedra, 1979.

muy débiles que remiten a un mismo *fantasma* como matriz de todas las ficciones, en este caso el materno, que por elaboración secundaria renace ficticiamente y se convierte en la comprobación del trabajo de desplazamiento realizado por el inconsciente y originado en la pérdida de su madre a temprana edad, lo cual le valió a Bonaparte la crítica de haber realizado una lectura simplista del trabajo de Poe, cayendo en lo que se denomina una *traducción al esperanto infantil*, que es considerada la lengua primitiva del deseo.

Se ha señalado que el trabajo de Bonaparte está muy ligado a la teoría freudiana de los sueños, que considera la obra de determinado autor como un texto onírico en el cual los mecanismos de condensación, escisión y desplazamiento se convierten en elementos constitutivos básicos. Es bueno recordar que la metáfora del *sueño* ha sido comúnmente utilizada para definir los textos literarios, teniendo en cuenta que refleja la dinámica entre lo manifiesto y lo latente, y que puede llegar a considerarse la variación de un sueño único y original. Volveremos a este concepto al referirnos específicamente a Freud. También es conveniente recordar la admiración de la llamada *princesa del psicoanálisis* por su maestro, una mujer con una vida tan ostentosa como desdichada, que llegó a utilizar su poder económico para salvar a Freud de la Gestapo y demostró siempre una especial fidelidad a la técnica freudiana y a su creador.

Los nombres de Jean Laplanche y J. B. Pontalis⁴ se destacan actualmente por haber creado un diccionario de términos psicoanalíticos que se ha constituido en un referente ineludible en el momento de esclarecer determinados significados; y dado que su uso no se ha restringido a lo profesional, se ha constituido en un elemento de apoyo interdisciplinario. Por su parte, Laplanche es el autor de *Hölderlin et la question du père*, un reconocido trabajo psicobiográfico que relaciona la demencia del artista con la falta de la presencia paterna. Pontalis se centra en establecer una perspectiva a partir de la influencia de Freud y en reconsiderar sus escritos; entre sus trabajos relacionados con autores literarios se destaca especialmente el dedicado a las novelas de G. Flaubert y a la obra de H. James *La imagen en el tapiz* (existe una versión española titulada *Vigencia de Sigmund Freud*, publicada en Buenos Aires en la década de los cincuenta).

4 J. Laplanche y J. B. Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor, 1971.

No podemos dejar de lado la relación del psicoanálisis con la doctrina existencialista, lo que J. P. Sartre denominó por sustitución metodológica el *psicoanálisis existencial*. Su posición en contra de la práctica freudiana tuvo una importante repercusión; sus discrepancias son explicitadas en la última parte de *El ser y la nada*; parte del supuesto de que el ser humano es una unidad indivisa, rechaza el *postulado de lo inconsciente*, sostiene que no existe separación entre el mundo consciente y el inconsciente, y hace hincapié en que el hombre mantiene una libertad que le permite realizar el denominado *proyecto original*:

El principio de ese análisis es que el hombre constituye una totalidad y no una colección; que, en consecuencia se expresa íntegramente en la más insignificante y superficial de las conductas; dicho de otra manera, que no hay un gusto, un tic, un acto humano que no sea revelador. El objeto del psicoanálisis es descifrar los comportamientos empíricos del hombre; es decir, proyectar luz plena sobre las revelaciones que cada uno de ellos contiene y fijarlas conceptualmente.⁵

Sartre parte del psicoanálisis freudiano y construye una teoría que rescata algunos de los principios del médico vienes para realizar una nueva lectura desde su posición existencialista. En este proceso se señalan semejanzas y oposiciones entre los dos métodos, por lo tanto nos detendremos en algunos de los puntos de coincidencia y de oposición entre los pensadores. Por ejemplo, los puntos de vista son similares en la medida en que Sartre también considera al sujeto en relación con su situación, no lo (des)historializa sino que entiende que todos los datos de su vida participan en su evolución; pone énfasis más que en los elementos constantes, en la incidencia de esos datos en los procesos de transformación y orientación de cada historia particular; por lo tanto los considera documentos de su proceso psicológico, existe acuerdo con la idea de una búsqueda necesaria de «una actitud fundamental en situación que no podrá expresarse por definiciones simples y lógicas». Este componente prelógico corresponderá al complejo en el psicoanálisis empírico y a la elección original en el existencial, que es considerada por el filósofo francés como la que «elige la

5 J.-P. Sartre. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Ibero-Americana, 1948, vol. 3, p. 204.

actitud de la persona frente a la lógica», por lo tanto afirma que no acepta ser interrogada de acuerdo con la lógica.

Con relación a los desacuerdos, señalamos el establecido en función de la creencia de Sartre de la coexistencia del nivel consciente y el inconsciente, el individuo puede *vivir* su proyecto clave sin necesidad de conocerlo al mismo tiempo, la conciencia y el conocimiento no necesariamente se cumplen en tiempos similares. Otro de los conceptos divergentes se enlaza con el rechazo por la postura existencialista de la influencia mecánica del medio sobre el individuo, basándose en la primordialidad de la *elección*, lo cual significa que el medio para ejercer su influencia dependerá del grado de comprensión de este que tenga el individuo. Por último, tampoco hay concordancia en el sentido de pretender establecer una *simbólica universal*. Sartre propone una reinención del sistema de símbolos para cada caso, porque entiende que la dinámica de la *elección* lo requiere a tal punto que esta «puede ser siempre *revocada* por el sujeto estudiado». En la postura existencialista el psicoanálisis se caracteriza, entre otras cosas, por su imprescindible adecuación al sujeto, por lo tanto no solamente es considerado un método intransferible, sino que el proceso de flexibilización también se deberá implementar en las diferentes etapas evolutivas del analizado.

La aplicación de su teoría psicoanalítica tiene en los trabajos dedicados a Baudelaire (1948) y a Jean Genet —*San Genet* (1952)— los mejores ejemplos de su idea con respecto a la libertad del hombre, el concepto de rebeldía y la importancia de la voluntad del individuo para elegirse a sí mismo. No debemos olvidar su obra *Las palabras* (1964), en la cual realiza un discurso autobiográfico sobre su condición de escritor burgués posicionado entre su presente y todo su pasado, entre la presión de la religión y el ateísmo, estableciendo la funcionalidad de su escritura como salvoconducto protector de las tentaciones de la elite, para lograr igualarse con el resto de los hombres y terminar considerándose «todo un hombre, hecho de todos los hombres y que vale lo que todos y lo que cualquiera de ellos».⁶

Por último nos detendremos en R. Barthes,⁷ quien debido a su posición originaria estructuralista deja de lado los intentos psicoanalistas para dar

comienzo a lo que se denominó *Nouvelle Critique*, que tenía como base la búsqueda de estructuras no psicológicas sino lingüísticas que permitieran llegar al conocimiento de la fabricación autoral. En el primer capítulo señalamos el impacto y la resistencia frente a esta nueva postura, y a él nos remitimos para establecer la importancia de este grupo de nuevos investigadores que tuvieron que enfrentar las posiciones radicales de Raymond Picard y Gustave Lanson por proponer un sistema interpretativo contrario al biografismo y al psicologismo. A propósito de Barthes, un polémico como fructífero autor poseedor de una inteligencia privilegiada y una salud extremadamente precaria —que en parte le sirvió para convertirlo en un lector obsesivo y le permitió desarrollar una agudeza crítica inusual y una comprensión del universo cultural desde puntos de vista tan creativos como transgresores—, J. Kristeva, en su libro *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*,⁸ lo escoge como ejemplo de rebeldía junto con los escritores L. Aragon y J. P. Sartre. En este trabajo la investigadora búlgara despega el término *rebeldía* de su connotación usualmente política y lo extiende con relación al espacio y el tiempo.

A partir de una síntesis de su etimología, desde el *revolvere* latino hasta las palabras que usa en el título de su libro, «insiste tanto en el alcance como en los atolladeros de la rebeldía», apuntando al sinsentido y a la incertidumbre de las palabras que llevan a significados como *vuelco*, *conmoción* o *libro*, para llegar a señalar la existencia en el ámbito europeo de una *cultura-rebeldía*, que no ha tenido desarrollo pero que cree necesaria a mediados de los noventa, de manera de integrar a los marginados y evitar que se conviertan en matones, acosados por *la cultura* performante y *la cultura show*. Por eso Kristeva justifica la presencia de Freud en su ensayo, que originalmente fue un curso; afirma que su relectura le permite expresar que «el psicoanálisis —para decirlo en breve— nos comunica finalmente lo siguiente: la felicidad no existe sino a costa de una rebeldía», lo que en la obra freudiana se expresa fundamentalmente en el complejo de Edipo y en el ensayo *Totem y tabú*: «Se trata por un lado de la rebeldía edípica, y por otro, del retorno a lo arcaico, en el sentido de reprimido, pero también de lo fuera-del-tiempo (*zeitlos*) de la pulsión».⁹ En este contexto ubicará, para ejemplificar sus conceptos, a la posición

6 J.-P. Sartre. *Las palabras*. Buenos Aires: Losada, 1966.

7 R. Barthes. *Crítica y verdad*, o. cit.

8 J. Kristeva. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Chile: Cuarto Propio, 1999.

9 Ib., p. 29.

bartheana, opuesta al psicoanálisis pero dispuesta a la *rebeldía*, basándose especialmente en afirmaciones de las obras *El grado cero de la escritura*¹⁰ y *Crítica y verdad*, como también en sus trabajos sobre semiología para hacer notar el aporte fundamental para *mutar* —uno de los sinónimos de rebeldía— la dificultosa *relación del hombre con el sentido*. Su posición marca un rumbo diferente del concepto tradicional de escritura para unirla al concepto de negatividad, y colocarla, según Kristeva, como un elemento de intermediación entre lo pulsional y el uso del lenguaje, sin que por eso se acerque al psicoanálisis que considera una ciencia de neurosis y psicosis, estados lejanos a la libertad, por lo tanto la escritura no se puede reducir a la práctica psicoanalítica. Desde el punto de vista bartheano, el uso de la escritura no pasa por lo psicoanalítico sino por lo social y moralizante, de manera de proyectarla en el plano de lo histórico:

La escritura tal como la concibe Barthes es entonces en parte una potencia destinal tributaria de las pasiones; se nutre por lo tanto de los abismos de la patología, es dependiente de los azares del significante o de las pulsiones que constituyen su substrato. Pero al mismo tiempo, es un lugar de libertad y, más aún, es quizás aquella bisagra donde el significante destinal se transforma en libertad.¹¹

Más allá de los rechazos lógicos y las críticas consecuentes a lo largo del siglo XX y el cambio de siglo, el desorden y la importancia que significó la utilización de la técnica psicoanalítica para determinar posibles decodificaciones de las obras literarias derivaron en un cambio de estatus de estas, que fueron consideradas no solamente como el equivalente a un *sueño*, sino también como un *mito*, en el sentido de fábula, de relato. A propósito, M. Eliade expresa las dificultades para llegar a una definición del término que sirva a expertos y a legos y que además incluya su variación y funcionalidad en sociedades en diferentes etapas de desarrollo. Por lo tanto propone esta definición:

el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos» [...] Es, pues siempre el relato de una

10 R. Barthes. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.

11 J. Kristeva, o. cit., p. 328.

«creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente.¹²

Desde el punto de vista psicoerótico, el sujeto posee un *mito personal* —utilizando la terminología de Mauryon—, una historia no sagrada pero sí individual y que comenzó no *in illo tempore*, como los mitos cósmicos, sino en el tiempo preciso de su existencia. Este mito tiene su vehículo expresivo en el acto de creación y representación en su *escritura*, que refiere a una historia con determinado sistema simbólico sujeto a la dinámica del contenido latente y manifiesto y a la posible simetría entre vida y obra, en que lo inconsciente encuentra su lugar y otorga la posibilidad de que en el aspecto coherente y concertado del lenguaje el analista se vea desafiado a desconcertarlo para encontrar las huellas de lo no dicho en lo enunciado bajo el supuesto de que «cada imagen expresa un proyecto de compromiso posible dentro de un mismo sistema de deseo y de miedo».

Otra de las similitudes con las que dentro de este marco se asocia la obra literaria es el *juego*, considerado la actividad en la cual se produce la primera elaboración de los fantasmas cuando el niño reacciona frente a la realidad. El juego es algo realmente serio, es la representación de algo determinado; desde el punto de vista de Freud el niño juega para significar, teniendo un concepto claro de la diferencia entre la realidad y el ejercicio de su *homo ludens*, utilizando la realidad para sustentar lo imaginado, por lo cual se asemeja al poeta que establece la división entre su mundo de afectos y *lo real*, y también necesita ese *apuntalamiento*, porque la *fantasía* es considerada una realidad interna con apoyo externo. Esto deriva en la concepción de, por ejemplo, la comedia como juego de placer y la tragedia como juego de duelo, teniendo en cuenta que el actor es por excelencia el que juega al espectáculo.

El componente lúdico en la tarea creativa, no solamente en la dramática, es de fundamental importancia en la manera en que establece esa dualidad permanente entre lo imaginario y lo real, pero también es una actividad libre. J. Huizinga señala la libertad como uno de los rasgos fundamentales del juego, establece que el ejercicio de la actividad lúdica no se debe relacionar con *la vida corriente*, porque realmente es un escape a «una

12 M. Eliade. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama, 1963, p. 18.

esfera temporera de actividad que posee su tendencia propia», que tiene una cuota de misterio, que va unido al disfraz, es algo (extra)ordinario:

el juego en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada «como si» y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que a pesar de todo puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.¹³

Esa actividad lúdica, al igual que la onírica y la mítica, permite canalizar mediante la escritura los traumas, las pulsiones, los conflictos, los deseos, vencer los mecanismos de defensa y conformar a través de la letra una imagen del inconsciente; recordemos que según Lacan la labor del inconsciente se estructura como un lenguaje. Las tres actividades, onírica, lúdica y mitológica, son formas de representar aquello que se considera irrepresentable, tabú, transgresor, y por lo tanto censurable, lo que no se enuncia por miedo, o por desconocer su existencia, o porque la concientización de esa existencia lo convierte en elemento censurable dentro de determinados códigos sociales. Por eso el atractivo del texto para el psicoanalista, porque el hecho de escribir se considera una forma de (re)presentación del sujeto, olvidando en muchos casos el objeto estético en sí para ocuparse de descifrar el mundo interior de quien lo hizo, que se manifiesta en forma polisémica. La tarea de desenmascaramiento implica una dificultosa labor en que las trampas están tendidas donde menos se buscan y las respuestas no corresponden a determinadas y supuestas preguntas. El texto es tejido y por lo tanto laberinto, camino, matriz y enreujada, sujeto a recomposiciones, engaños, malentendidos, omisiones y recreaciones.

La relación entre psicoanálisis y literatura ha sido considerada en forma casi unánime como complicada, variable y poco conciliadora de posiciones a su respecto en la medida en que las habilidades técnicas y las manipulaciones creativas no están dispuestas a establecer límites de influencia y a reconocer un sistema de uso, que en muchos casos se ha

convertido en abuso. Los analistas han utilizado la literatura para ejemplificar patologías, y los escritores han negado interpretaciones provenientes de ese campo de estudio, o han aceptado en algunos casos someterse al análisis como vía de desarrollar mejor su actividad productiva. Por lo tanto la escritura los une y separa a la vez en la medida en que el objeto libro en sí también juega con sus dos máscaras, la de objeto tangible y la de sujeto latente, en medio de un armado lingüístico que se convierte en el centro del debate para dirimir potencialidades simbólicas y diagnósticos acertados o no.

En el formalismo ruso vimos cómo el texto considerado como *artificio* era una transgresión o violación del lenguaje; ahora nos enfrentamos a una posición que tiene cierto parentesco desde el momento en que el lenguaje utilizado por los escritores es considerado una forma de transgredir lo cotidiano, en que el área de lo consciente es permisiva en la medida en que habilita una retórica particular, elaborada, según Ricoeur, por reordenamientos en el ámbito de *los efectos de sentido del deseo*, lo que él denomina una *semántica del deseo*.¹⁴ De esta manera se posiciona al autor detrás del diván y al texto en posición vicaria para ser desarmado, asediado o simplemente decodificado en un campo de investigación diferente, que mediante la obra del *alfabetero* se incorpora a las alternativas de una teoría literaria moderna que se caracteriza por su perfil sumatorio, lo cual le permite rotar, alternar y mezclar sus centros de atención. En este caso el eje de base psicologista pasará a ser de tipo extratextual en la medida en que el texto se convierte en una ayuda clínica para interpretar el inconsciente del autor:

El *alfabetero* se ocupa de una laboriosa tarea: forjar la letra. El alfarero trabaja el barro para dar forma a la vasija, *ese objeto que, a condición de ser hueco, tiene la propiedad de contener... al vacío*. La idea de amalgamar en un solo término ambos oficios, tiene la intención de aludir al proceso creador. [...] A la pregunta de si escultura es escritura, alguien respondía: «si es cultura, es... escritura». Escultor o escritor, el *alfabetero* que en su torno cree forjar la letra, es más bien forjado por ella: *alfabeteado*.¹⁵ (Énfasis del autor.)

13 J. Huizinga. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1972, p. 26.

14 P. Ricoeur. *Hermenéutica y psicoanálisis*. Buenos Aires: La Aurora, 1984, p. 79.

15 M. Casque. «Oficio de alfabetero», en I. H. Morales Ascencio (ed.). *Escritura y psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1996, pp. 106 y 111.

En este proceso, el texto se convierte en red que atrapa a su tejedor. La autora de este artículo explica cómo las posiciones se subvierten y la escritura no le pertenece, sino a la inversa, y el autor se convierte en *efecto de la letra*. En esa configuración errática de la pertenencia, literatura y psicoanálisis encuentran formas de acercamiento, más allá de las críticas y más acá de los intentos de limitar sus áreas de conocimiento, por aquello que afirma E. Rodríguez: «la literatura es un síntoma: la mentira creativa».¹⁶ El psicoanálisis encuentra un respaldo en ella, porque, de acuerdo con Lacan, ambas pueden cruzar sus discursos y la literatura sirve para profundizar y verificar los supuestos teóricos del psicoanálisis.

Dentro de este ámbito de divergencias y semejanzas unidas por el efecto de lo escritural, pasaremos a posiciones puntuales dentro de las teorías que tienen en la psicología del creador literario un elemento básico para su marco interpretativo. Con esa intención, nuestra selección va a incluir obviamente a Freud y algunos de sus trabajos claves, también el método denominado psicocrítico de Charles Mauron, la posición de inconsciente colectivo de Jung y los principales conceptos lacanianos con respecto al psicoanálisis.

2. PRINCIPALES EXPONENTES

2.1. Sigmund Freud: el dueño del siglo XX

El nombre de Freud ha estado rodeado de las más variadas anécdotas, críticas, alabanzas y especulaciones. Entre las primeras decidimos recordar, para comenzar esta parte, una situación especial evocada en un artículo de L. Müller¹⁷ que muestra claramente la importancia que su nombre había adquirido a comienzos del siglo XX, más allá del ámbito europeo, cuando es invitado en 1909 por la Clark University de Massachusetts para hablar sobre el psicoanálisis, y al finalizar el ciclo el presidente de la universidad, Stanley Hall, le dijo: «Doctor Freud, el siglo XX es suyo». Todo un halago que Freud aceptó como el «primer reconocimiento oficial de nuestros es-

fuerzos», y todo un compromiso para él y los discípulos que lo acompañaron. Tal vez sea discutible si las palabras fueron proféticas o simplemente oportunas, pero es indudable que el desarrollo de su técnica cambió totalmente la visión del hombre y su relación familiar y social.

Este hombre que había nacido en Viena pasada la mitad del siglo XIX fue un estudiante brillante que eligió el camino de la medicina y recibió su título en 1881, pero cinco años antes había ingresado en el Instituto de Fisiología y comenzado a trabajar bajo las órdenes de quien fue su maestro, Joseph Breuer. El paso de los años hará de Freud un investigador incansable en el campo de la psiquiatría, hizo sus primeras publicaciones, realizó tratamientos hipnóticos, aplicó el método catártico aprendido de Breuer y, junto con él, escribió en 1892 *La comunicación preliminar sobre el mecanismo psíquico de la histeria*. En 1886 retornó a Viena para abrir su consultorio, el mismo año se casó con Martha Bernays, con la que tuvo seis hijos. Diez años después, la palabra clave, *psicoanálisis*, es usada por primera vez; al año siguiente anuncia su descubrimiento del famoso *complejo de Edipo*; el comienzo del siglo conocerá *La interpretación de los sueños*, y en 1907 publicará su primer trabajo de aplicación de la técnica psicoanalítica a un texto literario, *Delirios y sueño en la «Gradiva» de Jensen*, para continuar con una serie de publicaciones por demás prolífica, entre las cuales debemos destacar: la revista *Imago* fundada en 1911, *Totem y tabú* (1912-1913), *Lo ominoso* (1919), *El malestar de la cultura* (1929), *El poeta y los sueños diurnos* (1908); en 1937 en *Imago* publicó las dos primeras partes de *Moisés y el monoteísmo*, y al año siguiente debió resignarse al exilio londinense para morir en setiembre de 1939 perseguido por ser judío y consciente de la importancia de su nombre no solo en el ámbito de la medicina, sino en el de la cultura en general.

De la variada gama de escritos dejados por Freud, vamos a centrarnos especialmente en un trabajo muy representativo a nivel teórico como *La interpretación de los sueños*, y como ejemplo práctico nos detendremos en el estudio dedicado a la novela de W. Jensen *Gradiva*. Ambos ensayos se han constituido en verdaderos referentes entre sus publicaciones, y después de pasado un siglo han mantenido su vigencia, siendo señalados como textos básicos para entender la construcción de su marco teórico en torno a la vida psíquica y a la expresividad que puede adquirir el inconsciente como componente clave para descifrar la forma de considerar la conducta

16 E. Rodríguez. «Escritura en Uruguay», en *Revista de Psicoterapia Psicoanalítica. Escritura y psicoanálisis*. Montevideo: Trilce-AUDEPP, t. VI, n.º 1, julio 2001, p. 26.

17 L. Müller. «Cumpliendo ilusiones de Freud», en *El País Cultural*, n.º 143, p. 8.

del individuo consigo mismo y su entorno. La capacidad de *traducibilidad* del lenguaje onírico significó en ese momento toda una revolución en el concepto del ser humano, cambiando y ampliando las posibilidades de comprensión y tratamiento de determinadas patologías. La relación de estas dos obras nos sirve para ejemplificar la constante, y no por eso poco dificultosa, relación entre el psicoanálisis y la literatura, tema que ha sido por demás discutido a lo largo del siglo XX y que marca uno de los puntos de inflexión entre dos discursos de origen diferente pero que ontológicamente estaban destinados al entrecruzamiento, porque *la escritura*, en sus diferentes formas, convencionales, fantásticas, lúdicas u oníricas, se convierte en un nexo tan difícil de destruir como de decodificar.

Este relacionamiento estará marcado por la mayor o menor importancia que en diferentes épocas se le otorgue al productor de esa letra: el *auctor*, en el sentido original, como promotor de mundos y titular de estos, con el sema de autoridad que le corresponde; en esa textualización el psicoanálisis encontrará el factor oculto, lo no dicho logra expresarse y trasponer las barreras lingüísticas. El sueño es una de las formas más fructíferas para Freud, que revela ser un buen lector de Nietzsche, quien apostaba a la labor onírica como una forma de conocer «la herencia arcaica del hombre, lo que hay de innato en su alma», a la vez que considera el aforismo 68 de *Más allá del bien y del mal* como la síntesis perfecta para definir el fundamento psicológico de un fenómeno, cuando expresa: «Yo lo he hecho», dice mi memoria. «Yo no puedo haberlo hecho», dice mi orgullo, y se mantiene inflexible. Al fin... cede la memoria». ¹⁸

También se tendrá en cuenta el estudio de los procesos psíquicos que determinaron esas creaciones, y por otro lado la obra en sí como elemento que permita develar lo que Freud denomina *biografía profunda*, además de permitir el establecimiento de redes simbólicas en que lo significado se convierte en constante, facilitando la posibilidad de establecer unidades de símbolos con relación a elementos intratextuales ubicados en una o más obras de un mismo autor. Sin olvidar la posibilidad, que no es primordial desde este punto de vista, de examinar el impacto en el lector mediante las reacciones estéticas que produzca el acto de lectura, pero es evidente que este no es el eje en el cual se basan las teorías psicoanalíticas, sino que,

18 Véase S. Freud. «Psicopatología de la vida cotidiana», en *Obras completas*, vol. IV. B. Aires: Amorrortu, 1984, pp. 145-146.

como vimos al comienzo de este trabajo, el centro de atención es lo extra-textual, en la medida en que comprende al autor y su mundo inconsciente. Estos factores separadamente pueden devenir en un simple biografismo, o en un obstinado psicologismo, o en una forma de determinar constantes arquetípicas que correspondan a posiciones claramente estructuralistas o a derivaciones de las propuestas freudianas, como en el caso del trabajo realizado por C. Jung después de su separación del psicoanálisis ortodoxo.

En este marco, ni la actividad de escribir ni la de leer se van a realizar dentro de los parámetros teóricos establecidos anteriormente; las expectativas, las búsquedas, los resabios y, por qué no, la necesidad de determinada base empírica obtenida por la variable biográfica van a estar comprendidos en la tarea del lector especializado. A la vez, intentar el acto de escritura después del conocimiento de este marco teórico sin mencionar a los autores que se negaron a pasar por la prueba del psicoanálisis se convirtió en una forma de concientizar hasta qué punto lo simplemente creativo se podía convertir en síntoma y por lo tanto estar sujeto a diagnóstico, y cómo la más elaborada invención dejaba de tener un valor puramente estético, admirable o no, para convertirse en parte de una historia clínica que alejaba a su emisor del panteón de los elegidos por las musas para transportarlo al diván, donde el inconsciente le restará protagonismo y sus relatos no serán sobre personajes y temas *inventados*, sino sobre deseos insatisfechos, traumas no superados, culpas no asumidas o, entre otras cosas, miedos insospechados, es decir, deberán someterse a una *sobreescritura*, y su obra no será elegida por los valores estéticos sino por su carácter enunciativo de un mundo que es descubierto por Freud, cambiando a la vez la configuración de la vida e indirectamente de la producción literaria. A propósito, señala E. Rodríguez:

Se puede decir que Freud inaugura el siglo XX proponiendo una nueva manera de lectura. Esa nueva manera que apunta a un saber que no se sabe y apuesta en un sujeto del inconsciente como efecto del lenguaje. Así la literatura da soporte al psicoanálisis, demostrando la literalidad del texto como creación significativa. La literatura es un síntoma: la mentira creativa. ¹⁹

19 E. Rodríguez, o. cit., p. 26.

Este viraje, que atañe tanto a cómo se escribe como a la forma en que se recibe la información, es provocado por toda una corriente psicologista bajo la batuta de Freud, quien tiene en el análisis de la actividad onírica el principal argumento para establecer la existencia y la (re)creación de un texto que se escribe mientras dormimos y se inscribe en la formación de nuestro yo, sin tener posibilidad de corregirse o eliminarse y que encuentra en determinados textos literarios los personajes que representan las consecuencias de ese entramado onírico. Entre las características de la función onírica, el médico vienés destaca como un factor importante la actitud del sujeto con respecto a lo soñado, que si bien nos pertenece en el lapso del dormir, adquiere un rasgo de ajenidad que se trata de conservar al despertar. Esta actitud es entendida como producto de cambios psíquicos estructurales producidos en el sueño y que se traducen en un distanciamiento entre la actividad y el reconocimiento de esta como propia. Otra de las denominadas *particularidades psicológicas del sueño* se relaciona con la afirmación de que este se realiza fundamentalmente mediante imágenes visuales, sin descartar las de origen auditivo, pero la producción a nivel de imagen, lo perceptivo, se convierte en un elemento fundamental que permite las alucinaciones dentro del sueño en sustitución de los pensamientos, porque lo conceptual está más vinculado al estado de vigilia.

El sueño es considerado un alejamiento total del mundo real; explica Freud: «en sueños no nos parece estar pensando, sino que nos parece estar vivenciando». El padre del psicoanálisis hace una revisión bibliográfica deteniéndose en varias opiniones críticas sobre las ambigüedades de la actividad onírica, y encuentra consenso en lo que concierne a las características psicológicas de este estado. Algunos autores le adjudican como elemento definidor la incoherencia de las imágenes y la presencia de lo absurdo como factor constante, por lo que lo califican de anárquico y de carente de «toda trabazón comprensible y objetiva». Se señala, en oposición a la vigilia, la falta del poder lógico del yo central, por lo cual se convierte en un campo creativo sin posible ilación, asimilándolo a la actividad de una mente enferma. Freud explica que las opiniones van desde el profundo menosprecio hasta la admiración más exagerada en que el sueño es catalogado como un elemento que «nos presenta la belleza terrena con

un fulgor celestial», pasando por la inevitable *sospecha* que produce el estudio de algo desconocido como objeto de análisis, y dejando de lado elementos positivos como la capacidad del sueño de poseer memoria, o de eliminar las distancias temporales y espaciales. Si bien el sueño en sí no fue un tema de fácil aceptación, Freud expresa lo siguiente:

Quando se impuso el modo de pensar de las ciencias naturales sobrevino una reacción en la apreciación del sueño. Precisamente los autores médicos tienen la mayor proclividad a juzgar ínfima y sin valor la actividad psíquica de los sueños, mientras que los filósofos y los observadores no profesionales —psicólogos aficionados—, cuyas contribuciones justamente en este campo no son de desdeñar, sostienen casi siempre, en mayor acuerdo con las intuiciones del pueblo, el valor psíquico de los sueños.²⁰

La tarea de establecer una teoría interpretativa sobre un elemento carente de perceptibilidad como los sueños, cuya existencia dependía de una vía totalmente indirecta como imprecisa fundada en el recuerdo, con todas las carencias, fragmentaciones y variaciones que esto implica, no era una manera de estar acorde con el empirismo reinante a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Por lo tanto el psicoanálisis con base en la función onírica no solamente se ve sometido a decididos rechazos, sino que es fácilmente considerado una práctica carente en absoluto de rigor científico y alejada de los requerimientos de una prueba empírica que pudiera admitirla sin mayores reparos dentro del discurso científico. A pesar de contar con estas desventajas las tareas de Freud, sus discípulos y colegas de diferentes ramas de la medicina y también de la filosofía continuaron trabajando para obtener determinados márgenes de credibilidad y aceptación en el ámbito académico, tarea que tuvo sus logros en la medida en que la práctica clínica y los escritos de los médicos implicados consiguieron el lugar que les correspondía, y no únicamente a nivel europeo, como lo muestra la anécdota con que iniciamos esta sección.

Antes de centrarnos en los rasgos más significativos de la actividad onírica, nos detendremos en un rasgo particular que se asocia a la funcionalidad del sueño, y es el relativo a la idea de que todo individuo sueña para

20 S. Freud. «La interpretación de los sueños», en *Obras completas*, parte I, vol. 4. Buenos Aires: Amorrortu, 1984, p. 87.

de esa forma complementar una ausencia, es decir que el elemento deseo es la motivación de esa actividad y por lo tanto el objetivo principal de la fábula que se origina en el dormir y que se encuentra en estrecha conexión con la historia particular del vivir de cada uno. Con relación a este tema, Freud señala que la concreción de algo deseado indudablemente está presente en los sueños, desde los más básicos, como el ejemplo de sentir sed y saciarla oníricamente, que en este caso como en otros corresponde a una estructura de sueños *breves y simples* en la que no existe ningún elemento *disfrazado*; pasando por los casos de la actividad onírica infantil, que desde el punto de vista clínico es considerada la de mayor simpleza por estar construida con el mínimo de elaboraciones psíquicas, lo cual además la convierte en un antecedente de especial importancia en el momento de evaluar la actividad en la adultez. Si bien estos sueños son menos complejos de resolver, desde el punto de vista clínico contribuyen a ratificar la presencia del deseo, por lo tanto Freud los considera «inapreciables para demostrar que el sueño, por su esencia más íntima, significa (tiene el valor psíquico de) un cumplimiento de deseo». Por lo tanto la posición de Freud se inclina por mantener su teoría de que es muy difícil que el contenido de lo soñado no contenga lo deseado, la acción primordial de soñar está relacionada con la satisfacción, lo cual no hace que no considere las posibilidades de tener sueños de carácter reflexivo o simplemente recordatorios, pero en la medida en que las actividades psíquicas se complejizan y este proceso se une al desarrollo de la vida humana, el deseo adquiere un valor relevante, aunque encuentre las formas de representación que lo hacen inaccesible en las primeras lecturas porque sabe cómo revestirse para no ser identificado fácilmente:

El sueño no es comparable al sonido desordenado de un instrumento que no pulsa el ejecutante sino que es golpeado por un poder externo; no carece de sentido, no es absurdo, no presupone que una parte de nuestro tesoro de representaciones duerme al tiempo que otra empieza a despertar. Es un fenómeno psíquico de pleno derecho, más precisamente un cumplimiento de deseo; debe clasificarse dentro de la concatenación de las acciones anímicas de vigilia que nos resul-

tan comprensibles; lo ha construido una actividad mental en extremo compleja.²¹

La tarea de descentrañar la complejidad de la mente humana le llevó a Freud toda su vida profesional, y el tema de los sueños que hemos elegido dentro de la variedad de sus estudios es uno de los tópicos de mayor referencia en su extensa actividad y uno de los que instauran lazos más claros y determinantes entre el psicoanálisis y la literatura. Por esta razón creemos necesario establecer los componentes que su trabajo desglosa con respecto a la estructura onírica y su legendaria distinción entre contenido *manifiesto* y la novedosa inclusión del contenido *latente*, elemento clave para distinguir la tesis freudiana de las de sus antecesores, porque es en el campo de la latencia que se va definir *la solución del sueño*. En este sentido son considerados dos formas de lenguaje diferentes, se produce un mecanismo de traducción que implica para el analista determinar entre lo transferido y la transferencia, y por lo tanto, como expresa Freud, está obligado, después de descubrir este bilingüismo de la psique, a «investigar las relaciones entre el contenido manifiesto y los pensamientos latentes del sueño, y pesquisar los procesos por los cuales estos últimos se convirtieron en aquel».

En este proceso totalmente innovador a comienzos del siglo pasado, se ponía en juego la capacidad decodificadora del analista, de manera de lograr una coherencia que se convierte, mediante la actividad interpretativa, en una forma de retraducción de la *historia soñada*, recomponiendo por medio de la interrelación entre los dos lenguajes, que corresponden a un mismo individuo y a su actividad psíquica, un mundo simbólico aparentemente incoherente e incluso calificado de absurdo. La interpretación desde este punto de vista normaliza el sentido, lo hace legible mediante el establecimiento de un sistema de recemplazos entre figuras y palabras para obtener un *texto* muy particular que es, como el literario, el producto de un tejido:

Las palabras que así se combinan ya no carecen de sentido, sino que pueden dar por resultado la más bella y significativa sentencia poética. Ahora bien el sueño es un *rebus* de esa índole, y nuestros predecesores en el campo de la interpretación de los sueños cometieron el error de juzgar la pictografía

21 Ib., p. 142.

como composición pictórica. Como tal, les pareció absurda y carente de valor.²²

En este capítulo cuarto el psicoanalista va a definir los elementos básicos que se incorporan a la conceptualización de los factores que forman el proceso del sueño y que tienen como bases fundamentales la denominada *condensación*, que es producto de la diferencia entre lo manifiesto y lo latente. En cuanto a extensión, el contenido manifiesto se caracteriza por su brevedad, por ser fácil de resumir y de contar; en cambio el contenido latente se caracteriza por todo lo contrario; lo recordado del sueño lo abrevia, y mucho más a medida que pasa el tiempo desde que nos despertamos, el sueño nunca es interpretado totalmente. Por eso Freud explica que «la cuota de condensación es indeterminable», pero en ese proceso inciden factores como la eliminación natural de componentes del nivel latente, o también que factores latentes estén sujetos a fundición en su forma representacional en el contenido manifiesto, un objeto o una persona. La denominada persona compuesta tiene una significación polivalente:

El trabajo de condensación del sueño se muestra con la máxima evidencia cuando ha escogido como objetos palabras y nombres. Las palabras son manejadas por el sueño con la misma frecuencia que las cosas, y experimentan idénticas urdimbres que las representaciones-cosa del mundo. Cómicamente y raras creaciones léxicas son el resultado de tales sueños.²³

La actividad onírica tiene en el denominado *desplazamiento* o descentramiento otro de sus factores fundamentales. De esta manera, componentes del estado latente son deslocalizados y sustituidos por otros cuyo relacionamiento con el original se hace muy dificultoso, se realiza un sistema de transferencias que a la vez desplaza el centro de atención que se le había adjudicado. Además de esta forma se establece un sistema de censura y las posibilidades interpretativas se acotan en forma drástica, el

22 Ib., p. 286. Para reforzar la relación del término *texto* con su original *textus*, creemos oportuno recordar la cita que hace Freud del *Fausto* de Goethe, justamente en el capítulo vi, «El trabajo del sueño», y con relación al denominado sueño de la monografía botánica: «...un golpe del pie mil hilos mueve, / mientras vienen y van las lanzaderas / y mil hilos discurren invisibles / y a un solo golpe se entrelazan miles».

23 Ib., p. 302.

centro de significado se diversifica y ocupa lugares ajenos a los pensamientos oníricos.

Se produce lo que Freud denomina una exteriorización del poder de la psique que permite quitarle significación a lo que tiene mayor peso psicológico y depositarla en elementos de menor valía, haciendo imprevisible la diferencia entre los dos contenidos. Por lo tanto, «el sueño ya no presenta el mismo aspecto que el núcleo de los pensamientos oníricos, y que el sueño solo devuelve (refleja) una desfiguración (dislocación) del deseo onírico inconsciente». De esta forma el analista está obligado a realizar un trabajo de reordenamiento de los centros estableciendo los puntos nucleares y los periféricos, de manera de reconocer los elementos que tienen lo que se denomina *un alto poder psíquico*, que pierden su centralidad. Los movimientos de desplazamiento desfiguran el material onírico y son promovidos por el sistema represivo, que actúa como producto de la censura, y jerarquiza a los de menor importancia por la denominada *vía de la sobredeterminación*, incorporándolos indirectamente al contenido central del sueño:

Si esto se concede, en la formación de los sueños ocurre entonces una *transferencia* y un *desplazamiento de las identidades psíquicas* de los elementos singulares, de lo cual deriva la diferencia de texto entre contenido y pensamientos oníricos. El proceso que con esto suponemos es lisa y llanamente la pieza esencial del trabajo onírico: merece el nombre de *desplazamiento onírico*. El *desplazamiento* y la *condensación oníricos* son los dos maestros artesanos a cuya actividad podemos atribuir principalmente la configuración del sueño.²⁴ (Énfasis del autor.)

El otro elemento a tener en cuenta en la elaboración de los sueños es lo llevado a cabo a partir de la necesidad de establecer un proceso de transformación de los conceptos abstractos en figuras concretas, generalmente en imágenes visuales; si bien no siempre se produce de esta manera porque los significados del nivel latente a veces mantienen su estructura de idea en el sueño manifiesto. En este proceso se logra convertir lo abstracto en un lenguaje más concreto, por lo tanto más accesible para lograr la conexión

24 Ib., p. 313.

con el resto de los elementos presentados en el sueño. A este proceso se lo denomina *figurabilidad*, y es reconocido como una forma de lograr una «apropiada remodelación lingüística», que a su vez permita establecer las relaciones entre lo reprimido y lo explícito teniendo en cuenta que esta correlación siempre está regida por la plurivocidad, y que el sueño solamente es un enunciador, hábil por cierto, que se expresa sin distinguir entre el mensaje directo y el que necesita una decodificación especial, por lo tanto para la figuración cuentan también los preceptos generales de la duda. Freud señala la necesidad de recordar siempre que frente a lo figurado debe decidirse si es considerado en relación de oposición, entre lo positivo y lo negativo, históricamente como componente de una reminiscencia o como un símbolo o una expresión literal, porque la figuración «no lleva el propósito de que se la comprenda», por lo tanto el grado de dificultad es asimilado al de los jeroglíficos.²⁵

El cuarto elemento es la *elaboración secundaria*, que tiene como objetivo otorgarle al sueño, igual que a un texto, la coherencia necesaria. Es una función ordenadora con las mismas características del sueño diurno, es la que reúne los elementos inconscientes y los agrupa con un criterio crítico, es la que advierte que el sueño es solamente eso; generalmente en una instancia cercana al despertar. Es considerada entre los formadores de la actividad onírica como el único que le es familiar al individuo: «Resultado de su empeño es que el sueño pierde su aspecto de absurdo y de incoherencia y se aproxima al modelo de una vivencia inteligible». Su funcionalidad se expresa en seleccionar y privilegiar el material onírico. Freud es reticente en afirmar que le pueda agregar elementos creativos al sueño, aunque tampoco lo niega, lo que no le resta importancia frente a los otros tres elementos, por lo cual no es un factor desechable sino imprescindible en la representación como una totalidad, labor en la que encuentra cierta ayuda:

Ahora bien, hay un caso en que el trabajo de construirle al sueño una fachada, digamos le es ahorrado en buena medida por el hecho de que dentro del material de los pensamientos oníricos se encuentra, ya listo un producto así, que no espera sino que se lo use. A ese elemento de los pensamientos oníricos a que aludo suelen designarlo como «fantasía»; quizá despe-

je posibles malentendidos si enseguida lo llamo sueño diurno (*Tagtraum*), por ser lo análogo al sueño que encontramos en la vida de vigilia.²⁶

Estos cuatro componentes, *condensación*, *desplazamiento*, *figuración* y *elaboración onírica*, son considerados los soportes de la funcionalidad onírica y los que, desde el punto de vista de Freud, facilitan la lectura del sueño como si fuera un texto, y a la vez encontrar en determinadas creaciones literarias la forma de justificar su teoría trabajando bajo el supuesto, no exento de críticas, de considerar y asimilar los personajes ficticios a la condición de pacientes y analizarlos con la técnica psicoanalítica, como es el caso paradigmático de Norbert Hanold, protagonista de la novela de W. Jensen *Gradiva*.

En este caso un joven arqueólogo alemán encuentra en un museo romano un bajorrelieve con la figura de una mujer, con largas vestiduras y en una sugestiva posición de caminar, a la que llama Gradiva, «la que avanza». Su interés por la imagen es tan grande como aparentemente injustificado, por lo cual decide hacer una copia en escayola y llevarla a su oficina en Alemania, creando toda una historia en torno al origen de la joven, y dedicándole una atención que para nada les dispensaba a las mujeres de su entorno. Esta situación provoca en él una primera actividad onírica de características especiales. Tomemos por ejemplo el sueño calificado de terrible por Freud, en el cual el científico se ve transportado a Pompeya el día en que fue sepultada por el Vesubio, encontrando a la mujer de la imagen que, curiosamente, es también una joven de su pueblo natal. Por lo tanto la situación es considerada *natural*, él trata de prevenirla del riesgo que corre, pero ella sigue su camino al templo, se sienta en la escalinata, se va convirtiendo en piedra y es enterrada por la lluvia de cenizas. Hanold despierta bajo el impacto del sueño y de los gritos de las víctimas; ya despierto cree ver pasar frente a su casa a la misma figura femenina, lo que lo impulsa a salir corriendo a medio vestir, haciendo el ridículo por la calle; y vuelve sin ningún resultado a su casa, donde toma la decisión de hacer un viaje a Pompeya, donde encuentra a Zoe, su amiga de la infancia, que se convierte en Zoe-Gradiva y en elemento clave para que Hanold descubra que ha estado enamorado de Zoe, y

25 S. Freud. *Obras completas*, vol. V; véase como ejemplo el sueño de la representación teatral, pp. 348-349.

26 Ib., pp. 487-488.

esta se convierte en el instrumento para realizar la curación de su delirio provocado por una libido reprimida por varios años. El reconocimiento del elemento inconsciente obstaculizado por su patología logra el cumplimiento de la idea original de que *el sueño es un deseo cumplido*, y entender su lenguaje es una tarea compleja que no siempre es coronada con la adecuada interpretación, como tampoco a los textos literarios les corresponde una única decodificación.

La obra sirve para mostrar la similitud entre la labor del arqueólogo y la del psicoanalista en cuanto a la búsqueda de los elementos más ocultos. Ofrece también una manera objetiva de graficar los procesos de *condensación*; sirvan como ejemplo especialmente la dualidad Gradiva-Zoe, Zoe-Gradiva y el *desplazamiento* al producirse una importante descentralización en la cual los componentes del contenido latente se deslocalizan temporal y espacialmente provocando un sistema de transformaciones que aumentan la distancia entre lo manifiesto y lo latente, mientras que la cantidad de imágenes que ofrece el texto, y la variedad de personajes, objetos y animales contribuyen a la vez a enriquecer y dificultar el proceso de figuración para que logre finalmente la coherencia exigida y el resultado esperado en la curación del personaje-paciente con la mediación del personaje Zoe en su función de analista.

Esta ejemplificación mediante una novela le sirve a Freud para reafirmar su teoría de que los poetas tienen un mejor conocimiento del mundo onírico y fantástico que los propios científicos.²⁷ El propio Jensen, que aún vivía cuando Freud escribió este ensayo —murió en 1911—, desestimó un relacionamiento de su obra con las teorías psicoanalíticas y rechazó un encuentro con Freud, de la misma manera que este último decidió, por respeto a Jensen, no considerar un estudio que relacionara vida y obra del autor teniendo en cuenta otras producciones del escritor alemán en las cuales se reiteraba el tema de una relación pasional que en su origen tiene como punto clave un conocimiento desde la infancia.

La publicación de este trabajo sobre la *Gradiva*, elaborado entre 1906 y 1907, se convirtió en un punto referencial tanto para el campo del psicoanálisis como para el de la crítica literaria, por el efecto removedor de abordar una novela como síntoma de determinada patología, con personajes convertidos en pacientes, marcando un punto de encuentro entre

áreas que han tenido evoluciones diferentes. La teoría literaria moderna se encargará de establecer otras posibilidades y de marcar los límites de la escuela freudiana en ese intento, lo cual ha hecho afirmar que, dada la evolución de las diferentes ópticas interpretativas, la opción psicoanalítica solamente resalta «su carácter intuitivo, silvestre, en última instancia arri-guroso». Al respecto, Castilla del Pino expresa:

El reproche de acientífico, o cuando menos de precientífico, que al psicoanálisis puede hacerse, no estriba tanto en que no se estime a su objeto —los procesos inconscientes— con entidad, sino el hecho notable de que aún no se haya enunciado una sistemática metodología que lo aborde con precisión. Una ciencia no se constituye solamente con la demarcación de su objeto; es preciso, además, un método riguroso de aprehensión de ese objeto. Si el método no existe, puede hablarse de un ámbito del saber, no de una ciencia.²⁸

La teoría freudiana ha superado las críticas a través de los años, como también las deserciones de discípulos reconocidos como Carl Jung y Alfred Adler (1870-1957). Del primero nos ocuparemos seguidamente, y del segundo diremos brevemente que su separación de Freud en 1907 fue un hecho de determinado impacto, incluso en ocasión de haber realizado una crítica académica a la teoría de su maestro, este no solamente le pidió que se retirara de la asociación, sino que además le prohibió el uso del término *psicoanálisis* para calificar sus nuevas doctrinas. Se advierte que la principal discrepancia con Freud es la negación de Adler de aceptar la libido como el origen de la neurosis, y de realizar una revisión del concepto de inconsciente. Los trabajos de este disidente se centraron especialmente en los estudios sobre el sentimiento de inferioridad, que piensa que la humanidad entera ha padecido; justamente, su obra más conocida es *Estudios sobre las inferioridades orgánicas*.

Entre sus seguidores con mayor o menor grado de fidelidad es importante destacar la propuesta del austríaco Otto Rank (1884-1939) y sus trabajos sobre dos temas claves en el ámbito psicoanalítico, como el complejo de Edipo, sobre el que plantea una revisión y desplaza su importancia al acto concreto del nacimiento en su libro *El trauma del nacimiento*,

27 S. Freud. «El poeta y los sueños diurnos», en *Obras completas*, vol. VI, pp. 1343-1348.

28 C. Castilla del Pino. «El psicoanálisis y el universo literario», en Pedro Aullón de Haro (ed.). *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, 1994, pp. 309-310.

y el del doble en su obra homónima. Por otra parte es necesario señalar el impacto en el ámbito inglés de la figura de Melanie Klein (1882-1960), quien había nacido en Viena pero se trasladó a Londres. Esta psicoanalista se especializa en la aplicación del psicoanálisis a niños, con lo cual se convierte en un referente fundamental en esta área, en la que es considerada una pionera. También hace relecturas críticas de las posiciones freudianas, no solamente con relación al complejo de Edipo, sino también con respecto al concepto de *yo*, que ella ve desde una óptica mucho más refinada. Es importante destacar que su predicamento no tuvo influencia solamente en parte de Europa o la India, sino que tuvo un especial arraigo en América del Sur hasta pasada la mitad del siglo XX, y eso incluye específicamente la práctica psicoanalítica rioplatense.

La última derivación que consideraremos es la del filósofo francés Gaston Bachelard (1884-1962) como ejemplo de la influencia y la resonancia de la práctica psicoanalítica, puesto que en sus trabajos con base fenomenológica demuestra una constante preocupación por establecer la relación entre la descripción de determinados fenómenos y la estructura de la conciencia que se relaciona con ellos, apostando a revivir el poder de la imagen, considerando a la fenomenología un instrumento más capacitado que el psicoanálisis para establecer la esencia de la imagen. Su insistencia en este ámbito ha llevado a catalogar su trabajo como microcrítica, porque no se detiene generalmente en autores concretos, salvo el caso de Lautréamont, sino en examinar el uso de determinadas imágenes, la repetición o sucesión de estas, más allá de la obra en sí. Lo importante para él no es la totalidad, sino el uso, significado y establecimiento de la acausalidad o no del uso de las imágenes, su pretensión es lograr una articulación entre psicoanálisis y fenomenología: «un método que une dos contrarios, volviendo el uno hacia atrás, asumiendo el otro las imprudencias de un lenguaje no vigilado». A diferencia de lo que ocurre con Freud, su material no proviene de los sueños formados por rechazos inconscientes, sino de los ensueños, valorizando el proceso de ensoñación como un mecanismo que permite el encuentro con temas primitivos y trabaja en contra del pensamiento racional. De su extensa producción destacamos *La poética del espacio*, *El aire y los sueños* y *Psicoanálisis del fuego*.

Los escritos freudianos con diferentes ópticas y lecturas renovadas mantienen su carácter referencial tanto en el campo clínico como en el

teórico literario. Si bien las relaciones con la literatura a nivel académico no tienen la influencia y la recurrencia que mantuvieron hasta pasada la mitad del siglo XX, aún continúan siendo motivo de discusión y consideración en el momento de establecer determinados parámetros interpretativos, como si el denominado *dueño del siglo XX* no perdiera oportunidad de establecer posiciones y marcar presencia.

2.2. Carl Jung, el disidente

La figura del psiquiatra suizo C. Jung (1875-1961) cobra especial relevancia no solamente por haber sido uno de los discípulos distinguidos de Freud, sino especialmente por haber establecido, a partir de las enseñanzas de su maestro, una nueva forma de trabajo basada en el *método de asociaciones libres*, pero con aplicación al estudio de la vida afectiva, utilizando como sistema la mención de palabras al azar al paciente para verificar sus reacciones y descubrir diversas claves de su mundo interior; esto lo lleva a determinar la existencia de los denominados *complejos* y la presencia de *personificaciones* o de *personalidades parciales* a nivel del inconsciente. Estas distinciones parten de un estudio profundo de los casos de esquizofrenia para llegar al convencimiento de una *concepción plural* de la inconsciencia que lo convierte en un centro de mayor creación que el considerado por su maestro.

Jung había comenzado sus estudios en París, especialmente con E. Bleuler, sobre la postura freudiana, y siente gran atracción por sus planteamientos y los pone en práctica. De 1908 a 1911 mantiene un estrecho contacto con Freud en Viena, y dos años después decide concentrarse en la actividad privada en Zurich, donde es reconocido por su labor como especialista en psicoterapia. En el año 1913 la separación es definitiva, por no estar de acuerdo con la insistencia en que los pacientes desarrollen una especie de obsesión por su etapa infantil y el autoerotismo; tampoco considera indispensable la transferencia, puesto que la ve solamente como la *proyección de contenidos inconscientes* en la figura del analista. Otra de las discrepancias es analizada por A. Hesnard de la siguiente forma:

Jung «desexualizó» la libido freudiana y la amplió al mismo tiempo que veía la energía psíquica en toda generalidad, designando

las intensidades o los valores que se pueden encontrar en todos los procesos psíquicos, sexuales y no sexuales: se puede entender la evolución a partir del pensamiento arcaico hasta el pensamiento evolucionado y reciente. Porque la libido del hombre actual puede regresar más allá de la infancia más lejana manifestándose «en las huellas o vestigios de la vida ancestral», despertando así venerables y tenaces imágenes míticas: *los arquetipos*.²⁹ (Énfasis del autor.)

Frente a todas estas contrariedades es evidente que Jung paralelamente había logrado la concreción de su propia teoría denominada *psicología analítica* o *psicología de los complejos*, que posteriormente servirá de fundamento a la denominada *crítica arquetípica*, basada en la idea de la existencia de un *inconsciente colectivo* que permite el traslado de un término básico en la postura freudiana de una visión personalizada a una de carácter socializante. Esta denominación pone énfasis en los aspectos opuestos entre Jung y Freud; Jung intenta superar el empleo del complejo de Edipo como respuesta a las neurosis, pero adjudica importancia a los procesos de condensación y desplazamiento. Esta visión crítica del médico suizo le va a permitir conformar una nueva teoría en la cual la psique humana es también parte del cosmos, demostrando que el comportamiento individual en cuanto a extroversión realiza una acción participativa comunitaria, se identifica, como miembro de un grupo cumple su rol de persona. Pero en cuanto a la función de introversión, se integra a unas estructuras complejas en las que existen no solamente lo personal sino los denominados *arquetipos*, que son los componentes de ese *inconsciente colectivo* y los que unen la individualidad con las formas míticas y las expresiones religiosas más primitivas, de las que el sueño se convierte en efectiva vía de reconocimiento y forma de unión no aceptada con mundos perimidos y civilizaciones diferentes con las cuales se tienen rasgos comunes:

Los arquetipos son como los «complejos de la humanidad», que se oponen a los complejos individuales. En cuanto a su origen, también es análogo. Si en un caso derivan de «traumas individuales», en el otro derivan de «traumas ancestrales» que afectaron por igual a todos los humanos. Pero esta analogía tiene sus límites, en los cuales surge el carácter espe-

cífico del arquetipo. El «complejo» es un hecho histórico que adquiere cierta preponderancia sobre los restantes sucesos de la vida. En cambio el arquetipo, si prescindimos de su hipotético origen y nos atenemos a su función, no es concebible como un suceso individual. Es independiente de un ahora y de un aquí: es en realidad semejante a una categoría, es decir, a una forma a priori en que tiene que encarnarse todo conocimiento particular y empírico.³⁰

De esta manera es entendida esa relación expuesta por Jung que permite una visión diferente de la esfera inconsciente, en que el individuo es portador de imágenes, relatos, sensaciones, que remiten a un mundo arcaico pero que se canalizan a través de un sujeto que sin advertirlo transporta valores culturales que a la vez pertenecen a un patrimonio universal. Esto permite comprobar la existencia de mitologías, religiones, conductas que pueden ser similares en países totalmente diferentes; son almacenadas colectivamente y expresadas a través de determinadas patologías, que se convierten en la forma de acceso y comprobación de la existencia de una convivencia a nivel psicológico que trasciende lo temporal y lo espacial. La experiencia clínica le sirve a Jung de ejemplo y lo expresa de esta forma:

Frente a tales hechos no nos queda seguramente más remedio que admitir que el inconsciente no solo contiene elementos personales, sino también elementos impersonales, colectivos, formas de categorías heredadas o *arquetipos*. Por esto he establecido la hipótesis de que el inconsciente, digamos en sus estratos más profundos, posee contenidos colectivos, relativamente animados, y por lo mismo he propuesto el término *inconsciente colectivo*.³¹ (Énfasis del autor.)

Jung parte de la base de que en cada ser humano además de los recuerdos estrictamente personales se ha ido acumulando todo un caudal de *grandes imágenes* calificadas según la terminología de J. Burckhardt como *primordiales*, que son «posibilidades de humana representación, heredadas en la estructura del cerebro, y que reproducen remotísimos modos de ver». Esta reserva del mundo primitivo establece la continuidad de la evolución humana al mantener la *posibilidad de la representación* con

29 A. Hesnard. *La obra de Freud y su importancia para el mundo moderno*. México: FCE, 1972, p. 98.

30 R. Sarro. Prólogo C. Jung: *El yo y lo inconsciente*. Santiago de Chile: Cultura, 1936, p. 24.

31 C. G. Jung. *El yo y lo inconsciente*, o. cit., p. 50.

equivalencia en determinadas leyendas, en el folclore de zonas bien diversas y en el discurso de enfermos mentales que según su experiencia clínica pueden efectuar reproducciones de textos o imágenes antiguas. De esta manera, el médico suizo afirma que el inconsciente posee dos estratos, uno denominado *personal*, también referido como *subconsciente* y que cronológicamente termina con los posibles recuerdos de la infancia, y otro que es el señalado propiamente como *inconsciente colectivo*, que está separado del personal y que califica como *impersonal* o *sobrepersonal* y existente en todos los seres humanos. Desde su punto de vista, el receptáculo de esas *imágenes primordiales* es la base para la producción de «los más altos pensamientos de la humanidad» y corresponde a una etapa preinfantil relacionada obviamente con un mundo sin tiempo.

Es necesario destacar que a pesar de que Jung establezca esta dicotomía en la esfera inconsciente y le otorgue a una de sus capas la posibilidad de producir pensamientos positivos, no descarta el hecho de que en general el ámbito de la inconsciencia tiene una potencialidad especial, y que enfrentado al mundo de los sueños se debe ser extremadamente cuidadoso, porque el análisis de estos se asimila a la idea de que al «perforar un pozo artesiano se corre el peligro de tropezar con un volcán», y la aparente normalidad de las personas es solamente una forma de «compensación artificial de una psicosis latente». El objetivo clave del profesional es llegar a lo que denomina *función trascendente*, que logra activar el aspecto positivo del inconsciente y convertirlo en un ayudante de especial valor en la medida en que contiene los aspectos subliminales de la psique:

El inconsciente está constantemente en acción y crea con sus materiales combinaciones que sirven para determinar lo futuro. Crea combinaciones subliminales, prospectivas, lo mismo que nuestra conciencia; solo que las combinaciones inconscientes superan notablemente a las conscientes en finura y amplitud. Lo inconsciente puede, por lo tanto, ser también, a su modo, un guía para el hombre.³²

Jung jerarquiza la función del inconsciente pero no está de acuerdo con Freud en asociar los elementos de la producción creativa exclusivamente

con esta esfera, sino que afirma que la fuente de creación proviene de la conciencia del individuo en cuanto artista, sin calificativos clínicos, porque es simplemente su obra más que una persona. Por lo tanto se sirve de la distinción expuesta anteriormente entre lo personal y lo colectivo, insistiendo en que a nivel interpretativo no se debe tener en cuenta fundamentalmente el rasgo personal, al que Freud apunta con el desciframiento de los sueños, sino que el factor creativo está en relación con el espectro colectivo. En la posición de Jung, este elemento actúa como «un carácter compensatorio, es decir tienden a equilibrar teleológicamente, situaciones de conciencia unilaterales, anormales o incluso peligrosas». Por lo tanto se establece un sistema de compensación, y es una vía errónea reducir la producción artística a la manifestación de lo reprimido, olvidando la incidencia de lo incorporado naturalmente por una memoria anterior a la infancia y común al hecho de ser humano, a tal punto que afirma en su libro *Filosofía de la ciencia literaria*, en el capítulo dedicado «Psicología y poesía»:

La gran poesía, la que mana del alma de la humanidad, no puede explicarse verdaderamente intentando reducirla a factores personales. En efecto, siempre que lo inconsciente colectivo pugna por traducirse en vivencia y se asocia a la conciencia de la época se produce un acto creador que afecta a toda la época en que esto ocurre. La obra que así nace es un mensaje a sus contemporáneos en el más profundo sentido de la palabra.³³

Concebida la creación a partir de estos factores, su concreción tiene que ver más con una universalización de su estrato simbólico que con una visión en que la *biografía profunda* del autor es el punto de enlace interpretativo. De esta forma el texto se proyecta no hacia vivencias no explícitas y sospechas de deseos incumplidos, sino hacia un campo más abierto donde el mundo particular sirve para reflejar las pautas de identidad de determinadas comunidades. Los factores aseguran mediante figuras arquetípicas como la madre, los cuatro elementos de la naturaleza, el nacimiento, la muerte, los cambios lunares, la presencia individual y la social, el hecho de que el artista no elige su temática exclusivamente como

32 C. G. Jung. *Lo inconsciente*. Madrid: Revista de Occidente, 1927, p. 206. Véase *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

33 C. G. Jung. *Filosofía de la ciencia literaria*. México: FCE, 1983, p. 346.

motivo de disfrazamiento, sino como una forma de corroborar su presencia en el mundo. Por lo tanto lo hace en consonancia con temas, leyendas y mitologías que lo antecedieron y que sin tener memoria de ellas se pueden repetir, porque pertenecen a un patrimonio colectivo tan inasible como respetable, porque su presencia a través de la iteración de determinadas estructuras discursivas se convierte en la prueba empírica que tal vez reclama el irrealismo del que se acusa a Jung, a la vez que habilita una relectura de su posición teniendo en cuenta los estudios posteriores realizados por C. Lévi-Strauss, por ejemplo en *El pensamiento salvaje* y *Antropología estructural*.

2.3. Charles Mauron: en búsqueda del «mito personal»

Una de las propuestas que tuvieron particular resonancia crítica a partir de mediados del siglo XX fue el método denominado propiamente *psicocrítica*, creado en 1948 por Charles Mauron (1899-1966) bajo una inevitable influencia freudiana. La formación académica de Mauron no se centraba exclusivamente en la psiquiatría —aunque tenía estudios serios sobre el psicoanálisis—, sino que se relacionaba curiosamente tanto con las ciencias duras como con la literatura. Con una sólida formación en diversos campos del conocimiento, se preocupó especialmente por establecer, partiendo de las ideas de Freud, una particular metodología a fin de poner al descubierto la existencia de determinadas estructuras en el inconsciente que desde su punto de vista se pueden expresar en reconocibles figuras estilísticas que se repiten en las obras de un autor creando una verdadera red asociativa que permite establecer una historia oculta del emisor a la que no se llega necesariamente por la vía onírica, sino que es posible detectar mediante la lectura detenida de la obra.

Mauron destaca que su objetivo es anteponer la obra a la vida del autor y si, como establecimos al comienzo, una de las formas de representar mejor la vida psíquica era el *mito*, esta vez el concepto deja su carga ancestral para trasladarse al plano personal y es considerado un *fantasma persistente*, que no abandona al escritor en su trabajo creativo. Señala que la labor literaria no carece de libertad, pero que al observarla en su conjunto es posible determinar una situación dramática interna personal

de carácter esencialmente dinámico frente a los acontecimientos internos y externos, pero a la vez con una persistencia y un reconocimiento por demás claros que lo llevan a definir el *mito personal*. Este puede ser una obsesión constante ubicada en un segundo plano del pensamiento del individuo, cuya procedencia se relaciona con una labor de lo imaginario anclada en determinado período de la vida del autor, pero que a la vez ha sufrido determinadas evoluciones, se ha metamorfoseado a lo largo del tiempo, por lo tanto es mucho más complicado acceder a ella.

La lectura de los textos según Mauron se debe efectuar pensando que se lee el drama de un hombre manifestado mediante la escritura; por eso considera importante tener toda la producción disponible. Esta pretensión ha sido comparada por el autor con la obtención de «un gran fresco donde un mismo combate figura varias veces de forma diferente», y por lo tanto hay no solamente que descifrarlo sino también reordenarlo. Esta posibilidad metodológica no se plantea con la intención de sustituir la crítica clásica sino de aportarle más elementos en un proceso de enriquecimiento. Cada imagen producida y repetida será considerada parte esencial de lo inconsciente y expresión de «un proyecto de compromiso posible dentro de un sistema de deseo» y de miedo, en el que paradójicamente lo que no quiere ser expresado se manifiesta con claridad mediante el sistema de asociaciones y superposiciones, convirtiendo a este sistema de lectura en una forma de ejercer el psicoanálisis de manera indirecta. Las etapas para llegar al objetivo de construir el denominado *mito personal* se reducen a cuatro pasos esenciales:

1. Diversas obras de su autor (y, en el mejor de los casos, todas sus obras) se superponen, como fotografías de Galton, de manera que se pongan de manifiesto sus caracteres estructurales obsesivos.
2. Lo que se revela de esta manera (y aceptado tal cual) es objeto de un estudio que podría denominarse «musical»: estudio de los temas, de su agrupación y de sus metamorfosis.
3. El material así ordenado se interpreta según el pensamiento psicoanalítico: se llega así, a una cierta imagen de la personalidad inconsciente, con su estructura y sus dinamismos.

4. A título de contraprueba se verifica, en la biografía del escritor, la exactitud de esta imagen (siendo que la personalidad inconsciente es evidentemente, común al hombre y al escritor).³⁴

Esta es la propuesta básica que tendrá como fin el descubrimiento a través de los textos de hechos y relaciones ignorados o poco visibles que se van desarrollando a nivel inconsciente en la medida en que su repetición va a establecer una patrón de conducta de lo inasible, lo que habilita el establecimiento y la confirmación de las denominadas *redes asociativas*, que permitirán la interpretación de conflictos que han incidido permanentemente en la personalidad del autor. El proceso creativo tiene para este autor un amplio margen de libertad, que relaciona con tres variables: el medio social, la personalidad del creador y el uso del lenguaje.

El concepto de individuo que maneja Mauron está formado por dos expresiones básicas, similares a las que considera Proust; por un lado el denominado *yo social*, que incluye todas las actividades que el escritor realiza independientes de la actividad literaria, es decir, su relacionamiento a nivel público y privado, y el *yo creador*, que es la manera en que el artista logra una expresividad diferente, practica nuevas estructuras lingüísticas, que tendrán a su vez nuevas repercusiones en sus posibles receptores. La aparente disociación tiene un punto en común que es el de poseer el mismo inconsciente, que a la vez elabora lo que globalmente define como *phantasme*: *fantasías inconscientes imaginativas*, que es la matriz de todas las ficciones que se encuentran con dos vías de expresión: la faceta social y la creativa. De manera que esta última no es el desciframiento de algo oculto sino el producto de un autoanálisis que lo llevaría a las fuentes de los problemas, hacia el *doble sombrío* donde el denominado *yo órfico* se convierte en sustituto de la función del analista haciendo su labor entre lo consciente y lo inconsciente. El resultado de este método puede llegar a explicar y a comprender actitudes y conductas que en algunos casos, como el de Baudelaire —escritor que a Mauron le interesa especialmente—, han llevado a la marginalización o a la estereotipización desde el punto de vista social, cuando la obra debe ser considerada un factor que funciona como catártico, que ayuda a salir de la locura, partiendo de que la psicocrítica no tiene un afán totalizador y que además mantiene

el reconocimiento de las estructuras conscientes, y no pretende reemplazar a la crítica especializada. Como señala Castilla del Pino, la psicocrítica es un método que deja al descubierto que el ejercicio de la escritura no significa el alivio de la patología:

Mauron sostiene, con razón, que hay una contradicción entre neurosis y obra creativa [...] Es cierto que las necesidades que aparecen visibles ante él son de carácter intelectual y estético, las cuales también por supuesto cuentan. Pero habría de explicarse por qué es a través de esa vía como el autor se siente impelido a obtener la afirmación de sí mismo y a satisfacerlas compulsivamente. Pero aún hay más en este respecto: ¿Por qué el tema elegido? El tema, pues, ha de representar necesidades de otro orden que las estéticas e intelectuales. Cuando se ven bajo estas perspectivas la insistente temática, las «obsesiones» de los distintos autores, uno comprende que la catarsis, es decir, la obra como síntoma (expresión y defensa) no acaba plenamente de cumplir su función. Pues el síntoma, en efecto, por el hecho de su persistencia, muestra que el proceso que lo motiva subyace aún en el fondo.³⁵

La intención de Mauron es descubrir la *génesis de la obra*, concebida como la realización de un camino inverso al efectuado por su autor, que no tiene conciencia de las repeticiones que efectúa y que por lo tanto no puede percibir la proyección de su mito personal en el lenguaje textual. No considera a la actividad artística una neurosis, sino que utiliza el término de E. Kris *locura controlada*,³⁶ en el que existe la posibilidad del regreso y el escritor «recupera el uso de mecanismos abandonados». Para el creador de la psicocrítica, cuando el mito personal, ubicado en la bifurcación de lo social y lo creativo, recibe la energía del creador, el sujeto se comporta como el marino, se aleja de su mito como este del puerto. Pero ese distanciamiento de la conciencia social no es total, porque la creación de una realidad ficticia con todas sus transformaciones, sustituciones y obsesiones no le impide desconocer el camino de vuelta, el creador siempre actúa «conservando la puerta abierta para el retorno». Mientras se mantiene *navegando*, el mito personal filtra componentes del yo social y adquiere rasgos que se pueden traducir empíricamente en determinadas imágenes

34 Ch. Mauron. «La psicocrítica y su método», en Sörensen, Guiraud. Mauron. *Tres enfoques de la literatura*. Buenos Aires: Cedral, 1971, p. 56.

35 C. Castilla del Pino, o. cit., pp. 353-354.

36 E. Kris. *Psychoanalytic exploration in art*. Londres: Allen & Unwin, 1953.

que, a pesar de estar influidas por factores sociales, *est une forme a priori de l'imagination*, cuya definición se corresponde con lo siguiente:

Nous sommes ainsi conduits, par l'étude tout empirique des réseaux associatifs, à l'hypothèse d'une situation dramatique interne, personnelle, sans cesse modifiée par réaction à des événements internes ou externes, mais persistante et reconnaissable. C'est elle que nous nommerons, en effet, le mythe personnel.³⁷

Esta creación de un mito mediante el corpus de un autor ha tenido sus críticas. Por ejemplo, J. Bellemín-Nöel no ignora la originalidad de la propuesta, pero considera que no tiene suficiente consistencia, en lo que puede incidir la influencia de E. Kris y su concepto del yo mediador. Pero además este autor entiende que Mauron realiza un tipo de psicobiografía atenuada, o psicolectura, en la terminología de Genette,³⁸ y *opère sur le fil du rasoir* al utilizar todas las obras, lo cual le impide la detención en el umbral de la presencia humana y convertirse en la realización del retrato del artista que de por sí evita la censura. El problema es que Mauron no tuvo la oportunidad de vivir unos años más y apreciar la reacción frente al neofreudismo.³⁹

Genette hace una crítica equilibrada del trabajo de Mauron, señala especialmente la importancia del trabajo sobre Racine *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, marcando la clara tendencia estructuralista en la medida en que basa su trabajo en la búsqueda de constantes, de sistemas de relaciones, con lo cual lo asocia a la labor de V. Propp —del que nos ocupamos en el primer capítulo de este trabajo— con respecto a los cuentos fantásticos. Genette señala que Mauron no opera reductivamente sobre la base de factores psicológicos, sino que tiene en cuenta el carácter de regresión controlada que señalamos anteriormente. Para este autor la concepción de Mauron es la versión psicológica del mito de Orfeo, es un autoanálisis que lleva al autor a través de la creación artística a los estados infantiles y a los traumas originarios:

Metodológicamente el punto de partida del análisis psicocrítico ofrece un aspecto típicamente estructuralista. Mauron no busca en los textos que estudia temas o símbolos directa o aisladamente expresivos de una personalidad profunda. La unidad base de la significación psicocrítica no es una palabra, un objeto, una metáfora, por frecuentes y «obsesivas» que sean sino una trama, es decir un sistema de relaciones entre las palabras o las imágenes que aparece cuando se superponen varios textos del mismo autor para eliminar las particularidades propias de cada uno de esos textos y conservar nada más que sus articulaciones comunes. De este modo el cotejo de tres sonetos de Mallarmé: «Victorieusement fu», «La chevelure vol d'une flamme», «Quelle soie aux baumes du temps», pone en evidencia un esquema común cuyos términos son: Muerte, Combate, Triunfo, Grandeza, Risa.⁴⁰

Para el conocido crítico francés, la psicocrítica mediante la aplicación de este método a diferentes autores «plantea a la literatura excelentes preguntas y le arranca excelentes respuestas que enriquecen igualmente nuestros contactos con las obras», pero tiene serias dudas para calificarlo de científico. Esta alternativa de base en Freud y en Claude Bernard logró una importante repercusión en el resto de Europa y se convirtió en un ejemplo de sistema crítico que no se basaba en la biografía sino originariamente en los textos, que va a llegar a ella en último término a modo de verificación, y por lo tanto marca diferencias con la denominada *patografía* en la cual el objeto de estudio es tanto el autor como su obra, y de la *psicobiografía* que tiende a explicar lo textual por lo vivido. De estos usos del psicoanálisis son titulares René Laforgue y Marie Bonaparte. A su vez, Mauron expresa que no tiene pretensiones de sustituir el discurso crítico, sino básicamente de enriquecerlo con una propuesta que en su momento no careció de originalidad ni de prestigio.

2.4. Jacques Lacan: el controvertido sucesor

Desde mediados del siglo xx Jacques Lacan (1901-1980) se fue conformando como un posible sucesor de Freud, a quien no solamente considera su maestro, sino que profesionalmente exhorta a regresar a su doctrina.

37 Ch. Mauron. *Des métaphors obsédants au Mythe Personnel*. París: Corti, 1963, pp. 195-196.

38 G. Genette. *Figuras. Retórica y estructuralismo*. París: Seuil, 1966, pp. 151-157.

39 J. Bellemín-Nöel. *Psychanalyse et littérature*. París: Presses Universitaires, 1978, p. 98.

40 G. Genette, o. cit., p. 153.

Lacan había comenzado su trabajo psicoanalítico a comienzos de la década de los treinta con el caso denominado Aimée, que sirvió de base para su tesis *De la psicosis paranoica en relación con la personalidad*. A partir de este estudio y los siguientes, su nombre comienza a adquirir mayor importancia y se lo considera un renovador del psicoanálisis francés, al que le da un perfil netamente *lacaniano*. Esto no solamente es apuntalado por su intensa y a la vez contradictoria práctica analítica, sino también por una personalidad muy conflictiva en la que la agudeza clínica se mezclaba con la perversidad y los dobles discursos, las contradicciones con unas ansias desmedidas de demostrar su poder basado en el manejo de determinado saber sobre la mente humana. Todo esto llevó a que muchos lo consideraran casi un mito en el mundo del psicoanálisis, y que muchos colegas, incluso reunidos en asociaciones, no hayan escatimado esfuerzos para demostrar rechazo y desprecio por su conducta profesional. Es necesario recordar que Lacan fue miembro titular de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA) y también del ala disidente de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis (SPP), organización que, dicho sea de paso, no contaba con la confianza de Freud. Con el paso del tiempo, Lacan se desvinculó de ambas instituciones, de la IPA voluntariamente por no estar de acuerdo con la forma en que administraba el tiempo de las sesiones, y de la SPP por ser directamente eliminado de las listas. Sobre su condición de excomulgado hace una revisión al iniciar los cursos invitado por la École des Hautes Études en 1964.⁴¹

A comienzos de los sesenta funda la Escuela Freudiana de París (EFP), organización que por motivos varios no duró muchos años, de manera que su actividad se centró en la práctica en su consultorio en medio de todo tipo de extravagancias y abusando de la paciencia y el tiempo de sus devotos pacientes, muchos de los cuales consideraban una verdadera distinción ser atendidos por el padre del psicoanálisis francés, aunque demandara mucho dinero y horas de espera. Complementaba esta actividad dictando varios seminarios, y desde 1974 ocupó el cargo de director científico en la Universidad de París en Vincennes, dedicándose especialmente a establecer lo que denominó *una metateoría del psicoanálisis*. Su objetivo era

⁴¹ J. Lacan. «Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis», en *Seminario*, vol. 11. Buenos Aires: Paidós, 1999, pp. 9-21. Para la biografía de Lacan, véase el clásico de Elizabeth Roudinesco. *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Buenos Aires: Paidós, 1994.

lograr una actualización de los principios utilizados hasta el momento, basado en la práctica y para cumplir con una de las coordenadas que habían guiado su trabajo, que era lograr un marco teórico interdisciplinario que plasmara su interés en el relacionamiento coherente entre su disciplina y otras aparentemente ajenas como la matemática, a la cual le había dedicado horas de estudio, y otras más afines como la lógica y especialmente la lingüística.

En la relación interdisciplinaria con esta última nos detendremos especialmente, porque su incorporación al corpus teórico psicoanalítico se establece de manera muy especial mediante uno de los conceptos básicos de la posición de este polémico profesional, el de la estructura del inconsciente, teniendo en cuenta que su propuesta original estaba regida por un imperante *regreso a Freud*, a quien considera el dueño del psicoanálisis:

¿El psicoanálisis es ya a estas alturas una ciencia? La ciencia moderna se distingue de la ciencia en su aurora, discutida en el Teeteto, porque cuando surge la ciencia, siempre está presente un amo. Sin lugar a dudas, Freud es un maestro. Pero si todo lo que se escribe como literatura analítica no es pura y simple chocarrería, él sigue funcionando como tal, lo cual incita a preguntarse si ese pedúnculo podrá troncharse algún día.⁴²

La presencia del maestro también está asegurada en el proceso de reconsideración de este componente fundamental de la psique humana, *el inconsciente*, al cual Lacan asigna características diferentes de las tradicionales. Por ejemplo, afirma que el inconsciente no es el lugar específico de otra unidad discursiva, sino que su presencia está contenida en absolutamente todo lo que realizamos, es el *lugar de la verdad*, aunque no pueda conocerse, y por lo tanto invalida la posibilidad de lograr el autoconocimiento. Para el psicoanalista francés, «el inconsciente está estructurado como un lenguaje», y por lo tanto encuentra en los procesos de *condensación* y *desplazamiento*, señalados por Freud con relación a los sueños, su forma de expresarse o de textualizarse, con lo cual la ayuda del marco teórico proveniente de la lingüística le servirá en parte para rechazar la propuesta saussuriana de unión entre significado y significante, e incluir

⁴² J. Lacan, o. cit., p. 55.

la idea de la inestabilidad del significante dentro del lenguaje del inconsciente, por aquel presupuesto de «pienso donde no soy, luego soy donde no pienso».⁴³ Para Lacan no existe correspondencia alguna entre el significado y el significante, sino que el primero puede adoptar varios significantes; una instancia es el acto de enunciar y otra la enunciación en sí, por lo cual el yo como tal está dividido entre el concepto y su representación.

El inconsciente desde su punto de vista es dinámico, tiene un movimiento continuo que relaciona en forma arbitraria los significantes y los significados; estos se convierten generalmente en inaccesibles a causa de la influencia del sistema represivo. La actividad inconsciente desde el punto de vista lacaniano se manifiesta como «el deslizamiento de lo significado para colocarse debajo del significante», y el plano de actividad inconsciente va a encontrar las formas de enmascaramiento a nivel de los significantes, lo cual lleva al sujeto a seguir lo que denomina, en el caso de la interpretación de «La carta robada»,⁴⁴ de E. A. Poe, *el itinerario del significante*. Para Lacan la *carta* es «un símbolo desplazándose en estado puro al que no es posible rozar sin ser de inmediato apresado en el juego». Por lo tanto es la determinante de las posiciones adoptadas por los personajes, que dependerán de las transformaciones simbólicas del objeto, que «no posee el mismo sentido en todas partes». Según pase de *robada* a *escondida*, sus movimientos la convierten en el inconsciente de cada uno, estableciendo su respectivo *lenguaje* a través de las denominadas *miradas* con relación a la misiva; por ejemplo, por diferentes razones la reina y el ministro no pueden hablar de la carta, ni el rey ni la policía. Según la lectura lacaniana del cuento, todos los personajes sufren un *corrimiento* de sus posiciones, y el significante carta es el encargado de establecer estos movimientos y de ejemplificar la distancia entre significante y significado a favor de una total autonomía del primero, permitiéndole el texto de Poe ejemplificar la importancia del nivel simbólico en la conformación de los personajes-sujetos y de la distancia que se establece entre el objeto y su significado, entre el destino que la carta debe cumplir y los inconvenientes que surgen, que la transforman en un desecho.

⁴³ J. Lacan. «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud», en *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1985. Véase la posición del denominado algoritmo saussuriano: s/s.

⁴⁴ J. Lacan. «El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica», en *Seminario*, vol. 2. Buenos Aires: Paidós, 1988.

Continuando con la idea de que el inconsciente funciona bajo determinados significantes, esta actividad también se refleja en la simbología onírica, que es concebida en esta relectura de Freud como figuras retóricas que se convierten en mecanismos de defensa y que encuentran su expresión gráfica en el esquema de otro lingüista, R. Jakobson, como producto de sus investigaciones sobre la afasia infantil. El psicoanalista francés parte de los dos componentes considerados maestros por Freud en la elaboración del sueño, *la condensación* y *el desplazamiento*, y los relaciona y proyecta en los ejes establecidos por Jakobson:⁴⁵ el vertical en el que se producen las acciones de selección, asociación o similitud, denominado eje sincrónico, y el horizontal o diacrónico en el cual se realizan las posibles combinaciones, que es el lugar de los sintagmas regido por la contigüidad. Ambos tienen sus correspondientes en las figuras denominadas metáforas, porque la condensación se basa en la sustitución o fusión de personas u objetos que están en el lugar de una o varias figuras, se *sustituye palabra por palabra*, mientras que el eje metonímico correspondería al desplazamiento, en el que se establece la *conexión palabra a palabra*, y de esa manera se elabora una textualidad onírica por intersección de los dos ejes. El sujeto se posiciona en un no lugar entre ambos, y la actividad de su aparato psíquico está bajo la mira de la decodificación analítica, que tiene como base una estructuración del inconsciente similar al lenguaje. Para ambos psicoanalistas el lenguaje es un elemento clave para la conformación del yo, que está siempre sujeto a una ambivalencia entre su ser y su pensamiento; para Lacan el sujeto piensa en lo que es donde no piensa pensar.

Los significantes para Lacan siempre son distorsionados, por lo tanto su concepción de psicoanálisis ha sido considerada *una retórica científica del inconsciente*, a partir de una relectura de su maestro, quien también tuvo que realizar las reinterpretaciones necesarias:

A todos estos inconscientes siempre más o menos afiliados con una voluntad oscura considerada como primordial, con algo de antes de la consciencia, Freud opone la revelación de que, a nivel del inconsciente, hay algo homólogo en todos sus puntos con lo que sucede a nivel del sujeto: eso habla y eso funciona de manera tan elaborada como a nivel de lo consciente, el

⁴⁵ R. Jakobson, o. cit., pp. 347-395.

cual pierde así lo que parecía ser privilegio suyo [...] La discontinuidad es pues, la forma esencial en que se nos aparece en primer lugar el inconsciente como fenómeno —la discontinuidad en la que algo se manifiesta como vacilación.⁴⁶

Las características de la actividad inconsciente adquirieron con los aportes lacanianos una nueva dimensión, que permitió establecer diferencias y coincidencias con Freud. Dentro del variado espectro de las teorías literarias del siglo XX, el controvertido psicoanalista francés se ubica entre los posestructuralistas; se señala especialmente su aporte a una nueva concepción de *sujeto* escindido, en el cual el inconsciente trabaja a partir de los deseos reprimidos estableciendo una textualización sustitutiva de expresiones metafóricas y metonímicas, y la inclusión en el sistema lingüístico establece la ubicación del sujeto y su funcionamiento con determinadas características y roles que abarcan, entre otros, su identificación por sexo, su posición en el núcleo familiar y laboral, su personalidad, sin olvidar que la funcionalidad del sujeto resultante está impulsada por el *deseo* y sus posibilidades o no de satisfacerse, de manera de establecer un yo dinámico con una carga de ambivalencias que lo alejan totalmente de la visión tradicional de sujeto unificado y coherente que había prevalecido en el siglo XIX.

46 J. Lacan, o. cit., pp. 32-33.

CAPÍTULO 4. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

En esta sección de nuestro trabajo continuaremos con el esquema propuesto al comienzo, que establecía la posibilidad de *enfrentar* propuestas teóricas con posicionamientos totalmente diferentes en el momento de decidir el punto de partida para la interpretación de un texto literario. Por lo tanto ahora abordaremos lo que originariamente denominamos el *eje receptor* o *cotextual*, que tiene como núcleo central de investigación la valorización del *lector* en el proceso interpretativo, adjudicándole una capacidad de producir significados y de dar sentido a la obra en cuestión. Este encuentro con el texto no es entendido como una actividad meramente pasiva, sino como un acto de involucramiento que supone el desarrollo de determinadas competencias y la generación de diversas actividades de coparticipación que la estructura textual contiene en forma claramente explícita o especialmente potencial. Estos elementos permiten establecer y racionalizar un sistema de cooperación creativa con el énfasis puesto en la posición del receptor y en su trabajo alternativo de configuración estética de la obra artística, como producto y respuesta a los efectos surgidos mediante la relación sujeto-objeto literario.

Esta postura teórica tiene como base académica la universidad alemana de Constanza, fundada en 1967, que deviene en sede de la denominada *teoría de la recepción* como consecuencia de los trabajos que en ella realizan investigadores de la talla de Hans R. Jauss (1921-1997) y Wolfgang Iser (1926-2007), quienes se convirtieron en los nombres emblemáticos de esta corriente interpretativa por los aportes fundamentales que realizaron a partir de fines de la década de los sesenta con el objetivo preciso de establecer un nuevo paradigma, en el sentido usado por Kuhn, sustitutivo de los métodos de aproximación de la denominada literatura, de manera de poder dejar de lado lo que Jauss clasifica como cuatro secuencias paradigmáticas. Estas incluyen la normativa *clásico-humanista*, que hacía depender la excelencia estética de su apego a las reglas establecidas por la antigüedad griega y latina; la *histórico-positivista*, predominante en los siglos XVIII y XIX y que se relaciona con los cambios político-históricos de la época especialmente como consecuencia del auge del nacionalismo y sus cambios ideológicos; como tercera opción y como reacción a la anterior, señala la aparición de la posición *estético-formalista*, en que la estilística tiene en el figura de L. Spitzer su mayor representante, y por otro lado la exacerbada autonomía del texto defendida por el *formalismo ruso*, de cuyos principios teóricos, influencia y críticas nos ocupamos en el primer capítulo de este trabajo. A la vez, se señala una clara oposición, por considerarlo obsoleto, al paradigma marxiano por establecer una relación mecanicista entre texto y sociedad, y por pretender explicar la obra literaria desde un punto de vista regulado exclusivamente por la economía. Por lo tanto, el intento es superar y descartar estos marcos teóricos con los cuales la nueva propuesta tiene lazos e influencias evidentes, especialmente con algunos de los principios expuestos por el *formalismo ruso*, con sus contemporáneos del denominado *estructuralismo checo* e incluso con la *sociología de la literatura*, antecedentes que son reiteradamente mencionados por quienes expresamente se han dedicado al estudio de esta posición recepcionista.¹

La intención de la escuela alemana es claramente innovadora y apunta a introducir, pasada la mitad del siglo XX, una nueva concepción del acto interpretativo de un texto estableciendo un nuevo y dinámico presupuesto sobre el denominado —como el célebre artículo de Iser— *proceso de*

lectura, que coloca al lector como factor esencial en la elaboración, que en definitiva deberá otorgarle sentido a lo leído. Las iniciativas surgidas en torno a la denominada Escuela de Constanza llevan como identificación tanto el rótulo de *teoría de la recepción* como de *estética de la recepción*, y si bien tienen en los dos teóricos mencionados sus pilares fundamentales, también es necesario recordar los nombres de algunos de sus discípulos que colaboraron en la difusión de este nuevo paradigma, como por ejemplo K. Stierle y H. Gumbrecht, y especialmente Rainer Warning,² cuya antología traducida al español es una contribución por demás importante a la difusión de artículos claves de H. Gadamer, H. Jauss, W. Iser, R. Ingarden, F. Vodička, M. Riffaterre y S. Fish, el acceso a los cuales de otra forma se habría visto obstaculizado.

La propuesta germana se inicia curiosa y estratégicamente en la controvertida y fermental década de los sesenta europea, por lo tanto su carácter (des)ordenador tiene una particular significación, por un lado se presenta como una opción decididamente renovadora, que enfoca su marco teórico en el descubrimiento de la labor del lector, despojando a este de su funcionalidad puramente receptiva, con extensión en la equivalencia del término a pasividad, y sin insistir en las respuestas de carácter meramente afectivo y emocionales que el texto pueda producir. Si bien el concepto aristotélico de catarsis se constituye en un antecedente inevitable, pensamos que su incidencia en este caso no es preponderante, porque el enfoque está orientado a una respuesta de orden racional, continua y también sorpresiva, frente a un texto que es capaz de crear instancias de ese orden. No olvidemos que los primeros receptores de los clásicos griegos eran también conocedores de la fábula que se les representaba o recitaba. En este caso no existe un distanciamiento entre lo contado y el receptor como una situación pura, porque la teoría de la recepción apunta más significativamente a relacionarse con el texto dialógicamente y a responder frente a este con la debida distancia, por lo cual se emparenta con los postulados del formalismo ruso a través de sus conceptos de artificio y extrañamiento que vimos al comienzo de este libro. Se trata, por lo tanto, de la generación de un paradigma que entre sus antecedentes tiene una teoría que a comienzos del siglo XX fue claramente desordenadora de los saberes de la época y que después de medio siglo ha perdido en parte

1 R. Holub: *Reception Theory: A critical introduction*. Nueva York: Methuen, 1984.

2 R. Warning (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.

su carácter de tal, pero no su vigencia, porque se ha convertido en un referente hegemónico y *ordenado*, que provoca a lo largo del tiempo dos efectos paralelos en el correr de los años sesenta; por un lado una relectura y la aceptación de algunos de sus conceptos, tarea en la cual son claros mediadores los estructuralistas checos y en especial la figura de F. Vodička, y por otro lado una verdadera revisión de todo su sustento teórico con el aporte fundamental, para ampliar, descubrir y actualizar parte de las investigaciones formalistas, de lo realizado por los integrantes del denominado *estructuralismo francés*.

En este contexto académico la actividad alemana se convierte en un centro de producción del (des)orden, tanto en relación con las posturas antecesoras, de las cuales reconoce influencias, como con las que se estaban elaborando paralelamente en el ámbito francés, cuya estrecha relación con el formalismo ruso se convirtió en uno de sus rasgos distintivos, relación que se refleja en las relecturas de sus diferentes integrantes. Este lazo se extiende por las traducciones realizadas por T. Todorov y J. Kristeva, y también por la utilización de conceptos que reelaboran a partir de la terminología rusa elementos que colaboraron para designarlos con el rótulo de *formalismo francés*.

Con el propósito de establecer una posible línea de relacionamiento entre el formalismo y los recepcionistas, teniendo en cuenta puntualmente la incidencia del paradigma ruso en la nueva concepción de la lectura esgrimida por la Escuela de Constanza, citaremos a R. Holub, quien expresa lo siguiente con el fin de establecer afinidades concretas mediante conceptos como *artificio*, *desfamiliarización* y *evolución literaria*:

What is important in Germany is not so much the concentration on the work of art or the linguistic roots and ramifications, but rather the shift in vantage point to the text-reader relationship. By widening the concept of form to include aesthetic perception, by defining the work of art as the sum of its «devices», and by directing attention to the process of interpretation itself. The Russian Formalists contribute to a novel manner of exegesis closely related to reception theory. With respect to literary history the Formalist postulate of «literary evolution», involving the struggle for supremacy of different schools, has strong echoes in recent German theory as well. Indeed, most German observers have no trouble in connec-

ting these early Russian theorist with their native concerns. One is forced to conclude, then, that next to the structuralist lineage from Moscow to Paris there is a parallel succession in the history of ideas running from the Formalist to modern German reception theorists.³

La conexión entre ambas posiciones teóricas se justifica si nos detenemos en algunas afirmaciones formalistas que se pueden considerar un anticipo de la teoría de la recepción en la medida en que expresan y analizan la importancia del factor receptivo en el acto de lectura y de la creación de un texto literario que tenga como objetivo el efecto estético que deberá provocar en el lector mediante el uso poético de recursos que incluyan la utilización de imágenes como elemento para crear la denominada *singularización*. Recordemos la siguiente afirmación de Eichenbaum:

El arte es interpretado como un medio de destruir el automatismo perceptivo; la imagen no trata de facilitarnos la comprensión de su sentido, sino de crear una percepción particular del objeto, la creación de su visión y no de su reconocimiento. De allí proviene el vínculo habitual de la imagen con la singularización.⁴

La artificialidad que le otorga al discurso poético su complicada elaboración es la que permite desde el punto de vista formalista multiplicar el significado de la palabra, no agotarlo, mediante el empleo de diferentes artificios. Estos a su vez producen diversos desplazamientos semánticos, de manera que lo percibido está sometido a la transformación que el uso de determinadas figuras retóricas y diferentes esquemas fónicos y rítmicos, o el uso de neologismos o arcaísmos, pueda determinar en un nivel receptivo que cumpla con el precepto de que «la literatura es el discurso que opera con el artificio», siguiendo el principio básico jakobsoniano de «imponer a la recepción una nueva forma», que se hace extensible en la posición formalista al relato fílmico, como señalamos en la segunda parte del primer capítulo, y confirmando como presupuesto básico que «el acto de percepción en arte es un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado”

3 R. Holub, o. cit., p. 16.

4 B. Eichenbaum, «La teoría del “método formal”», o. cit., p. 32.

no interesa para el arte».⁵ Estos elementos evidencian puntos básicos de apoyo para acordar esa línea de conexión que imagina Holub entre Moscú y Alemania, que sirve además para complementar la permanente preocupación de la escuela rusa con respecto al funcionamiento de la fase receptiva con relación tanto a los formatos literarios como a los fílmicos.

Los trabajos encargados de señalar antecedentes de la propuesta de Constanza se detienen también en la labor de los investigadores del Círculo de Praga, como señalamos anteriormente, especialmente en los nombres de F. Vodička y J. Mukařovský. El primero forma parte de la clásica antología de R. Warning, junto a los nombres clásicos de la escuela alemana, en la medida en que este investigador después de ocuparse del estudio de la estructura de la obra literaria y su origen, entiende que su labor debe orientarse hacia un área diferente; si bien se enmarca dentro de la historia de la literatura, se desprende de sus objetivos clásicos para analizarla desde el punto de vista de la recepción de los textos literarios en tanto son simultáneamente recepcionados y valorados por determinadas comunidades.

En la postura de Vodička confluyen las influencias de Mukařovský y Roman Ingarden, el primero mediante sus conceptos de *norma* y *objeto estético*, haciendo hincapié dentro de lo normativo en la relación denominada de *tensión dinámica* producida por el encuentro de las nuevas creaciones con las ya canonizadas. De este modo expresa su preocupación por realizar un estudio detallado de estas últimas para permitir una correcta ubicación de las obras más recientes que habilite un cambio en la normativa o, como él lo explica, una «reconstrucción de la norma literaria y del complejo de los postulados literarios de una época».⁶ Tiene en cuenta la influencia tanto literaria como extraliteraria de la obra, la investigación del carácter sincrónico de determinada literatura y las valoraciones que le han correspondido, y unido a esto el concepto tomado de Ingarden de *concreción*, según el cual la figura del lector se convierte en preponderante desde el momento en que se le adjudica un papel coparticipativo que lo capacita como sujeto capaz de completar el significado del texto.

Por lo tanto la posibilidad de valoración estética de un texto puede cambiar de acuerdo con las diferentes concreciones a que esté sujeto, de

manera que para Vodička la historia literaria debe encararse teniendo en cuenta estos cambios receptivos y su relación con la norma literaria, sin dejar de lado el proceso de socialización del texto artístico:

Si al estudiar el desarrollo literario acentuamos el conocimiento de lo que representa cada obra en la serie de las obras, al estudiar la vida literaria subrayamos lo que ocurre en la conciencia de los que reciben la obra cuando se hace pública. La fuerza vital de una obra depende de las propiedades que encierra potencialmente con relación al desarrollo de la norma literaria. Cuando una obra literaria es valorada positivamente en una situación de norma cambiante, ello significa que posee mayor fuerza y vitalidad que otra cuya eficacia estética se agota con el ocaso de una norma. La recepción de una obra va acompañada por su concreción y un cambio de norma exige una nueva concreción.⁷

La obra se considera esencialmente un *hecho público*, de manera que su mutabilidad no va a derivar de su estructura sino de sus lecturas, y una ciencia histórico-literaria debe incluir y entender esos cambios como parte del hecho estético. Vodička articula el concepto de *concreción* con el de *norma* teniendo en cuenta el clásico presupuesto de Mukařovský de que el texto literario se convierte en un *objeto estético*, es decir, en un portador de significado mediante la participación del lector, dejando de lado su condición de *artefacto* o de *significante*, en la terminología de Saussure, para asumir su función socializadora, que es la que determina la conversión de *artefacto* en *objeto estético*. Se elimina de esta forma la división sustentada por Ingarden que inscribe al texto como un signo social y en su calidad de tal se tiene en cuenta su relacionamiento extraliterario, dejando atrás su proyección puramente intratextual que privilegia el aspecto estructural, es decir, una postura inmanentista como la sostenida por el formalismo ruso, para abrir el espectro al encuentro del texto con la comunidad lectora para que esta complete su sentido y participe de una dinámica que posibilita, mediante el cambio generacional, cualitativo y cuantitativo de los lectores, la sustitución de lo que era considerado *norma* y habilita la variación en materia de gustos y valoraciones estéticas.

5 V. Shklovsky. «El arte como artificio», o. cit., p. 60.

6 F. Vodička. «La estética de la recepción de las obras literarias», en R. Warning (ed.), o. cit., p. 56.

7 F. Vodička, o. cit.

Para finalizar esta breve introducción, no podemos dejar de mencionar, entre otros, el aporte decisivo en este tema del clásico libro de U. Eco *Lector in fabula*,⁸ en el que se define el concepto de *lector modelo* como «un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado». El semiólogo italiano establece las condiciones de funcionamiento y relacionamiento entre autor, texto y lector, y los diferentes niveles de cooperación textual aplicados especialmente a las estructuras narrativas, teniendo en cuenta la incidencia de las diferentes categorías isotópicas y de las denominadas estructuras de *mundo*, *actanciales* e *ideológicas*, de manera de instaurar una teoría textual especialmente dinámica, participativa y abarcativa con la utilización de diferentes códigos y sus posibles proyecciones y extensiones semánticas.

Dentro de este contexto de teorías que privilegian la gestión del lector debemos mencionar brevemente dos trabajos, uno individual y otro con denominación colectiva, que realizó la academia estadounidense en momentos muy diferentes. Creemos que el aporte de avanzada de Louise Rosenblatt (1904-2004) es por demás significativo, teniendo en cuenta que su obra clave, *La literatura como exploración*, se publicó en 1938; en ella plantea, en el marco de establecer una metodología renovadora para el estudio de la literatura, la importancia fundamental de la participación del lector en el proceso interpretativo mediante la denominada lectura transaccional:

El lector también es creativo. El texto puede producir ese instante de percepción balanceada, una experiencia estética completa. Pero este no será el resultado de la pasividad por parte del lector; la experiencia literaria ha sido expresada como una transacción entre el lector y el texto del autor. Más aún, tal como ocurre en la actividad creativa del artista, habrá factores selectivos que moldean la respuesta del lector.⁹

Por otro lado, trabajando en forma prácticamente paralela a los alemanes y bajo la denominación de *Reader-response criticism*, se llevan a cabo diferentes investigaciones en torno al mismo problema de la incur-

sión del lector como factor determinante de la actividad autoral, teniendo en cuenta como denominador común el hecho de establecer distancia en ese ámbito académico de los intentos de primacía elaborados por el denominado *New Criticism* —mencionado en el primer capítulo de este trabajo—, haciendo hincapié en su carácter inmanentista, que incluso respondía a variables de carácter político. Entre los académicos que desarrollan esta tarea de formar un nuevo espacio donde el lector tenga su lugar privilegiado, se encuentran nombres de la talla de Norman Holland, Stanley Fish y Jonathan Culler. En estos ejemplos encontramos posiciones a esta altura clásicas como las de S. Fish y su distinción de la *estilística afectiva*¹⁰ y su apuesta a una denominada *comunidad interpretativa*, en la que se señala la importancia funcional de quienes poseen un nivel similar de estrategias interpretativas, que se validan a sí mismas en la medida en que corresponden a elementos aceptados e incorporados en una instancia anterior al acto interpretativo. Para el crítico estadounidense la palabra clave es la *experiencia lectora*, porque exige «la actualización del significado» y el juego entre las estructuras profundas y las superficiales; por lo tanto se está apelando a lo que él denomina «un lector informado», es decir que posee un alto grado de competencia literaria. Por su lado, J. Culler, en una posición estructuralista, expresa que el lector debe ser guiado hasta la comprensión por «los (senderos) de la lógica de la literatura: los efectos tienen que relacionarse con el poema de tal modo que el lector vea que la conexión es correcta en función de su propio conocimiento de la literatura».¹¹ De la misma manera señala que la labor del crítico es (de)mostrar que lo percibido se incluye en esa lógica implícita, «de modo que su propia práctica aborda los problemas que una poética esperaría volver explícitos», de manera de no solo afianzar la figura del receptor sino de establecer clara distancia con las propuestas inmanentistas de la década de los veinte en la academia anglosajona en general.

8 U. Eco. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1987. Véanse del mismo autor: *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992, e *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge UP, 1997.

9 L. Rosenblatt. *La literatura como exploración*. México: FCE, 2002, pp. 61-62.

10 S. Fish. «La literatura en el lector: estilística "afectiva"», en R. Warning (ed.), o. cit., pp. 111-131.

11 J. Culler. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama, 1979, p. 178.

2. PRINCIPALES TEÓRICOS

2.1. Hans Jauss: el macrocosmos de la lectura

La figura de Hans Jauss es la de mayor influencia dentro de esta propuesta teórica. Su famosa conferencia de 1967 pronunciada en la Escuela de Constanza con el título original *What is and for why purpose does one study literary universal history?*, parafraseando el título utilizado por Schiller, *¿Qué significa, y para qué fin se estudia la historia universal?*, en Jena en 1789, paradójicamente antes de la Revolución francesa, tiene la intención de provocar un cambio revolucionario en los estudios de esa disciplina para terminar con lo que desde el punto de vista teórico se consideraba un vacío académico.

El trabajo de Jauss se conoce actualmente con el nombre de *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*.¹² El teórico alemán insiste, según Holub, en «to restore some vital link between the artefacts of the past and the concerns of the present»,¹³ teniendo en cuenta específicamente la relación de la situación de la historia como disciplina y la investigación de la interacción entre texto y lector. Acepta como base que la literatura debe ser considerada dentro de un sistema dialéctico de *recepción y producción estética* que habilite el surgimiento de un nuevo paradigma que renueve la clásica historia de la literatura a favor de una estética efectual y recepcional que le otorgue al lector el lugar privilegiado que hasta ese momento no se le había otorgado con absoluta claridad. Si bien la importancia de la recepción como efecto en la audiencia, parte, como todo, de los presupuestos aristotélicos, Jauss lo desarrolla en las siete tesis incluidas en su famosa conferencia, de las que nos ocuparemos más adelante.

Jauss se propone una crítica hermenéutica que supere la limitación de su aplicación a la explicación de textos sagrados, y propone un acercamiento al hecho literario a partir del campo filosófico y especialmente del aporte del alumno de Heidegger H. Cadamer y su clásico libro *Verdad y*

método,¹⁴ que le da el sustento teórico en conceptos como el *horizonte de expectativas*, las ideas claves y el entender el relacionamiento texto-lector como un hecho esencialmente dialógico, de encuentro entre pasado y presente, de manera que la lectura es un acto de actualización temporal en el cual el circuito pregunta-respuesta activará tanto el contexto cultural en el que está inscripta la obra como el del lector, para establecer una nueva posibilidad interpretativa que genere nuevas significaciones desde la historicidad del texto y del lector y explicita un claro acercamiento entre el sujeto y el objeto a investigar. A la vez, señala una diferencia entre el historicismo clásico y la *historicidad de la comprensión*, como reconocimiento, que presupone una conciliación de horizontes, junto con los conceptos de *interpretación*, como búsqueda y *aplicación* de un nuevo sentido, jerarquizando así el denominado *horizonte* como herramienta clave que se traslada del campo estrictamente filosófico al histórico y literario:

Pues la dialéctica de pregunta y respuesta que hemos puesto al descubierto permite que la relación de comprensión se manifieste por sí misma como una relación recíproca semejante a la de una conversación. Es verdad que un texto no nos habla como lo haría un tú. Somos nosotros, los que los comprendemos, quienes tenemos que hacerlo hablar con nuestra iniciativa.¹⁵

Esta pretendida renovación en el campo teórico literario establece desde un principio claras oposiciones con el positivismo tradicional, especialmente en su relación con la teoría marxista que, según Jauss, es una de las formas a superar porque la literatura es tratada como el resultado o la consecuencia de elementos predeterminados, medibles o programables, sin tener en cuenta la especificidad de lo literario. También señala su oposición a la metodología que ordena los textos a partir de razones genéricas o mediante la selección de los autores más significativos de una época y de países determinados, los denominados *life and works* ensayos. De igual forma, marca distancia con el formalismo ruso y su posición inmanentista, si bien de esta teoría recibe una clara influencia en lo relacionado con desarrollar la idea de las características de la recepción del lector por medio de

¹² H. Jauss. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.

¹³ R. Holub, o. cit., p. 54.

¹⁴ H. Cadamer. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1977.

¹⁵ Ib., p. 456.

conceptos como el de *desfamiliarización* y el de evolución literaria practicados por Jakobson y Tynianov. Aunque desde el punto de vista de Jauss la práctica de estos sistemas interpretativos es ejemplo de una denominada *estética de abstinencia*, porque rechaza la posibilidad de emitir juicios de cualidad sobre el objeto de estudio.

Con respecto a las vinculaciones, más allá de las críticas Jauss reconoce aportes del formalismo ruso, y es necesario destacar que en este marco de saberes caracterizados por su oposición, el surgimiento de la posición rusa fue un claro ejemplo de desordenamiento de orden epistemológico. Nos detendremos brevemente en las influencias que la teoría rusa de comienzos del siglo xx le imprime a esta posición de mediados de los años sesenta en un contexto histórico sensiblemente diferente. Cuando Jauss se refiere en su famosa conferencia a esta escuela, establece que su característica fundamental es la distinción entre lenguaje poético y práctico, que reconoce como vía fundamental para llegar al *distanciamiento*, concepto que valora especialmente aunque entiende que dentro del contexto formalista es un fin en sí mismo.

Como señalamos anteriormente, creemos que en esta nueva concepción de la percepción artística está uno de los gérmenes de la teoría de la recepción, a pesar de que Jauss mantiene y enfatiza sus diferencias afirmando que la función del lector para los rusos se ciñe exclusivamente a la de *sujeto receptor*, y su actividad es más de carácter filológico, desde el momento que distingue determinados procedimientos de estilo, que descubre el *artificio*, pero en forma pasiva sin considerar una intervención en el proceso de producción, presupone un lector que en la terminología de Riffaterre sería un *archilector*. La crítica se sostiene en la imposibilidad dentro de la propuesta rusa de crear un circuito dialógico entre emisor, obra y receptor:

La relación entre la literatura y los lectores tiene implicaciones tanto estéticas como históricas. La implicación estética consiste en que la recepción primaria de una obra por el lector supone ya una comprobación del valor estético por comparación con obras ya leídas. La implicación histórica se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones, lo cual supone también una decisión

acerca de la importancia histórica de una obra y hace visible su categoría histórica.¹⁶

El teórico alemán juzga esa carencia de jerarquización del lector por parte del formalismo como una consecuencia de su carácter inmanentista, que por lo tanto no colabora para la creación de un moderno concepto historiográfico de la literatura en el que la flexibilidad afecte tanto el canon como los modos de producción creativa en sí. El otro elemento que mencionamos como antecedente importante en la posición formalista para colaborar a crear parte del fundamento teórico recepcionista es la *evolución literaria*. En este caso Jauss reconoce la similitud de intenciones que lo une a los avances rusos con respecto a la concientización de la necesidad de crear un sistema sustitutorio de la vieja historiografía literaria. Entiende que el paso dado por autores como Shklovsky, Jakobson y Tynianov en este sentido los convierte en un referente ineludible en la dificultosa tarea de creación de un nuevo concepto para ordenar las obras. Este concepto no se corresponde con la concepción obsoleta de la progresión y la sumatoria, formas que califica de *proceso rectilíneo y continuo* que han sido irremediable y tradicionalmente aceptadas, sino que los teóricos de comienzo de siglo lograron dinamizar ese criterio y establecer uno evolutivo, con la aceptación de «cambios bruscos, rebeliones de nuevas escuelas y conflictos de géneros en competencia». Recordemos que Tynianov reclamaba la revisión de la terminología *historia literaria*, a la que calificaba de *vaga y pretenciosa* en su artículo «Sobre la evolución literaria», porque consideraba que estaba dominada por un *psicologismo individualista* que deja de lado el problema de la evolución para hacer primar la incidencia de la psicología autoral y privilegiar la cualidad de la génesis literaria y el peso de la denominada *tradición*. Desde su punto de vista, esto atenta contra el objetivo de crear una metodología literaria con base científica. El teórico ruso señala un ejemplo que creemos especialmente importante, referido a los géneros literarios; hace hincapié en que no existe esa pretendida homogeneidad por ejemplo entre las novelas, y que estas no han mantenido la autonomía formal que la tradición les adjudica, sino que su forma ha sido variable y cambiante de un sistema a otro. La clave es proyectar las obras en esos sistemas y hacer las correlaciones necesarias: «La novela

16 H. Jauss, o. cit., p. 159.

histórica de Tolstoi entra en correlación, no con la novela histórica de Zagoskin, sino con la prosa que les es contemporánea». Estos conceptos se complementan en el artículo de Tynianov y Jakobson «Problemas de los estudios literarios y lingüísticos», en el que se vuelve sobre el principio diacrónico y se llega al reconocimiento de que «cada sistema se nos presenta necesariamente como una evolución y que, por otra parte, la evolución tiene inevitablemente carácter sistemático».

Jauss observa que si bien es importante entender la historia literaria como sucesión de sistemas, «no equivale aún a verla en la historia, es decir, en el horizonte histórico de su origen, función social y acción histórica». De esta forma, la afinidad con la propuesta rusa se manifiesta en un reconocimiento de sus intenciones y en una postura no tan crítica ni contundente como la que realiza con relación a los postulados marxistas, sin olvidar que tanto el paradigma formal como el positivista están en la mira de sustitución del investigador alemán.

La iniciativa de Jauss es considerada un acto de osadía por algunos críticos. Por ejemplo Godzich explica su actitud de la siguiente forma:

Lo que requería un proyecto como este era la reformulación del modo en que concebimos nuestra relación con la literatura, del pasado y del presente. El modelo de Curtius, ya descalificado por su incapacidad para resistir la trivialización de la cultura, es excesivamente reverencial y no nos permite otra cosa que oficiar de admiradores de una riqueza pretérita. Al formalismo del *close reading* se le considera deficiente en dos aspectos: 1) persigue una ascesis del lector, quien debe, en su encuentro con el texto, dejar de la lado todos los intereses y predilecciones personales, de forma que este pueda desplegar su estructura intencional sin obstáculos; 2) subrayando la autonomía de cada texto, este enfoque metodológico es incapaz de reintegrar el texto en la historia. En esta coyuntura, Jauss hizo algo muy atrevido, por aquellos días, para un estudioso de la literatura germanooccidental: decidió someter a examen el modelo de la historia proporcionada por el marxismo.¹⁷

En este contexto académico el discurso de Jauss es considerado totalmente de avanzada, especialmente por su reacción contra el mecanicismo

marxista y su postura severamente crítica con respecto a los defensores de la denominada *teoría del reflejo* y a sus seguidores, especialmente Lukács y Goldmann. Jauss hace hincapié en que la posición de origen marxiano niega la posibilidad de establecer una historia propia no solamente del arte, sino también «para las correspondientes formas de conciencia de la moral, la religión o la metafísica». El teórico alemán no acepta la idea del reduccionismo económico, y su crítica remite incluso al uso que con determinadas variantes tuvo el método de Plejánov, autor que mencionamos en la primera parte de este trabajo con relación a la situación de la crítica literaria en Rusia.

En este caso se rechaza con especial énfasis una relación de dependencia entre arte y economía, y se remarca que dentro de la denominada *supraestructura* la variedad de obras, géneros y subgéneros no puede corresponderse en su totalidad con cambios de orden económico, porque la dinámica de los primeros no se corresponde con la de los segundos. Jauss afirma esto basándose en el propio reconocimiento de Marx de que existe una desigualdad entre el denominado *desarrollo de la producción material* y su relacionamiento con la productividad artística, con lo cual la posibilidad de efectividad de la teoría del reflejo queda inhabilitada. Acude entonces a una frase de un marxista moderno, K. Kosík, para señalar que los seguidores de la estética marxista deben rever su posición y encarar la historia literaria teniendo en cuenta que «toda obra artística posee un doble carácter en unidad indivisible: es expresión de realidad, pero constituye también la realidad que no existe al lado de la obra y antes de ella, sino precisamente solo en la obra».

En la teoría de la recepción la obra provoca una permanente interacción entre texto y consumidor, y el proceso histórico deriva no de factores económicos o políticos, sino de la conjunción y el encuentro entre texto y lector, dejando de lado un relacionamiento mimético con la sociedad y apuntando a una construcción de carácter estrictamente dialéctico. Según Jauss, «como un modelo para formar la percepción y transformar la realidad», alejado definitiva y totalmente de la clásica y perimida historia de obras y autores, que únicamente había logrado *reprimir* o *silenciar* al *tercer componente*, el lector, oyente u observador, en la medida en que los paradigmas positivistas, inmanentistas o comparatistas, o los que incluían una *metafísica de la écriture*, se habían impuesto como mecanismos interpretativos dejando en total

17 W. Godzich. *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 52.

olvido la capacidad interactiva del receptor y sus posibilidades de reubicar las obras de acuerdo con sus proyecciones y conocimientos previos. Esta actitud de rechazo también se expresa mediante una sistemática oposición a la teoría de la negatividad de T. Adorno; incluso parte de sus trabajos es considerada respuesta a la obra póstuma de este autor, *Teoría estética*. Esto se expresa con mayor nitidez en el trabajo de Jauss *Pequeña apología de la experiencia estética*, aparecido dos años después del libro de Adorno y en el cual manifiesta una posición más que entusiasta a favor del goce estético, y expresa la idea de entender el arte como una forma de libertad y una manera de reaccionar frente a la realidad que permita a los receptores practicar a la vez el gusto y el conocimiento. Para eso realiza una revisión de los conceptos claves dentro de la traición estética como *poiesis*, *aisthesis* y *catharsis*. La primera, según su punto de vista, permite al ser humano en su calidad de productor de arte «satisfacer su necesidad universal de encontrarse en el mundo como en casa, privando al mundo exterior de su esquiva extrañeza»; la segunda permite lograr una percepción renovada de los objetos, que habilita que «el conocimiento intuitivo, en virtud de la *aisthesis*, se opone de nuevo con pleno derecho a la tradicional primacía del conocimiento conceptual»; en tanto que la *catharsis* es la depositaria del acto de recepción en sí que oficia como elemento liberador del hombre, «de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética».¹⁸ En este trabajo se incluye la conocida tipología sobre la identificación estética, que señala a grandes rasgos cinco tipos de modalidad: a) *asociativa*, en que la referencia es el juego y la disposición receptiva es ponerse en el lugar de los participantes; b) *admirativa*, con el referente del héroe perfecto y una respuesta de admiración; c) *catártica*, con relación al héroe sufriente que provocará estremecimiento o al héroe apurado que producirá risa; d) *simpatética*, referida al héroe corriente, que tiene como respuesta la compasión, y e) *irónica*, relativa al antihéroe que producirá el extrañamiento o la provocación. Se impone una relación con la tipología establecida por N. Frye en su clásica *Anatomía de la crítica*.

Es con este ímpetu renovador, tan decidido como riesgoso, que mantiene una actitud académica basada en un frontal rechazo a las posturas anteriores. No es tarea fácil, bastan como ejemplo las variadas reacciones que provocó su famosa conferencia de 1967. Pero es necesario recordar

que a pesar de esta drástica postura, el teórico alemán reconoció en parte sus deudas con el formalismo ruso, pero especialmente con el estructuralismo praguense en la posición de la semiótica de J. Mukařovský y en otro de sus integrantes, F. Vodička y su teoría de la concretización. H. Jauss propone trabajar y elaborar una teoría de la interpretación partiendo del punto de vista del lector como sujeto histórico, teniendo en cuenta lo que denomina «los dos lados de la relación texto-lector», por un lado el *efecto*, como resultado del proceso de concretización de origen textual, y por otro la *recepción* en sí, en la que interviene el destinatario como elemento condicionante en la medida en que es quien activa el mecanismo de fusión de horizontes.

El lector solo puede convertir en habla un texto —es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra— en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión prevista del mundo.¹⁹

Con este punto de vista expuesto en un artículo de 1975, casi una década después de su famosa conferencia, Jauss sigue manteniendo el papel protagónico del lector como elemento esencialmente decodificador, de manera de reafirmar su rol en lo que denomina «comprensión dialógica de la comunicación literaria» desde el momento en que se planteó crear un nuevo paradigma que renovara las teorías de la interpretación existentes. El investigador alemán se propuso trabajar sobre la faz eminentemente comunicativa del acto literario, tomando como una de sus bases teóricas la circularidad que caracteriza a la interacción literaria entre texto y receptor, concebida como el encuentro entre un representado y un presente, por lo cual se exige una predisposición especial para iniciar el juego interpretativo, que Jauss compara con el hecho de que existe una simetría en las posiciones del autor y del lector, porque el primero al comenzar su tarea de escritura *es siempre receptor*, y esa es la cualidad que debe identificar al lector para realizar ese encuentro con el otro, que no es un encuentro puntual sino que encierra y abarca a la vez un dialogismo histórico en el que pasado y presente se cuestionan de forma permanente y exigente:

18 H. Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 44.

19 H. Jauss. «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en J. A. Mayoral (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, p. 77.

De manera que la comprensión literaria recién se vuelve dialógica cuando se busca y se reconoce la alteridad del texto frente al horizonte de expectativa y cuando no se realiza una ingenua fusión de horizontes, sino que se corrige y se amplía la propia expectativa a través de la experiencia del otro.²⁰

Jauss señala la importancia de esta actividad dialógica, establece diferencias entre determinadas posturas, marcando las posiciones encontradas que al respecto contienen las propuestas de Lukács y de Leo Popper, por ejemplo. Señala que el primero —que adhiere a una postura marxista rechazada por Jauss— considera el diálogo como una posibilidad truncada que no le permite al receptor ningún tipo de intervención, mientras que Popper, relegado por la fama de Lukács, quien lo reconoció como un antecedente importante, mantuvo una postura totalmente opuesta. Ante estos dos postulados realiza la siguiente síntesis:

De modo que la nueva teoría de la obra abierta sitúa a la hermenéutica del arte en una encrucijada: la obra artística que, para Popper, se abre al receptor, señala a la estética la dirección del dialogismo en la comunicación estética, y la obra de arte que para Lukács se abre a lo «trascendental», recupera para la estética la re-afirmación platónica de una plenitud atemporal que en su verdad monológica, solo deja al receptor el papel de una comprensión contemplativa.²¹

La preocupación de Jauss por establecer definitivamente la importancia de esta instancia dialógica lo lleva incluso a revisar la postura de M. Bajtín, especialmente en su obra *Estética de la creación verbal*,²² en la que encuentra elementos de afinidad y diferencias que sirven para ampliar puntos de vista tan heterogéneos como interesantes e influyentes en el campo de la teoría literaria del siglo XX.

20 H. Jauss. «El texto poético en el cambio de horizontes de la comprensión», en *Revista Maldoror*, 19, p. 24.

21 Ib., pp. 27-28.

22 M. Bajtín. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.

2.2. *El horizonte de expectativa*

Este concepto que identifica los presupuestos teóricos de H. Jauss es resignificado a partir de propuestas que vienen tanto de la filosofía de la ciencia a través de K. Popper como del campo de la sociología en la propuesta de K. Mannheim, y fundamentalmente de la hermenéutica filosófica en la postura de H. Gadamer. La incorporación de este concepto es criticada por ejemplo por R. Holub, quien considera que Jauss no le otorga la precisión necesaria: «it is so vaguely defined that it could include or exclude any previous sense of the word». También insiste en que el teórico alemán inserta el término *horizonte* en diferentes expresiones, lo cual le resta consistencia; pone como ejemplo las siguientes: *horizon of experience*, *horizon change*, *horizon structure* o *material horizon of conditions*. De manera que el término clave para desarrollar su constructo teórico pierde en cierta forma solidez al carecer de univocidad y de una referencialidad sistemática que le permita al lector establecer los parámetros interpretativos necesarios. Pero más allá de estas imprecisiones, el concepto en sí tiene su base gadameriana, por lo tanto vamos a recurrir a la definición dada por el legendario filósofo germano:

Todo presente finito tiene sus límites. Podemos determinar el concepto de situación por el hecho de que significa un lugar que limita las posibilidades de visión. Al concepto de situación le pertenece esencialmente la noción de horizonte. Horizonte es el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto. Aplicando esto a la conciencia pensante, podemos hablar de una estrechez del horizonte, de una ampliación del horizonte, de la apertura de nuevos horizontes, etc.²³

Con esta idea Gadamer grafica el concepto de horizonte en el cual establece las problemáticas que esto implica y que desarrolla en su clásico libro *Verdad y método*,²⁴ en el cual señala el esfuerzo que significa *adquirir un horizonte histórico*, lograr la finalidad del acto hermenéutico, es decir, la fusión del presente con el pasado, por el hecho de que siempre estamos

23 H. Gadamer. «Historia de efectos y aplicación», en R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 1989, p. 82.

24 H. Gadamer. *Verdad y método*, p. 302.

marcados por el pasado y por la carga de prejuicios que arrastramos. Esto determina que el horizonte del presente se encuentre en permanente proceso de cambio al enfrentarse con lo nuevo desde los conceptos adquiridos, de manera que está en una situación de permanente reconsideración de lo conocido y de inseguridad frente al conocimiento que emerge según el lugar que ocupemos en ese horizonte que se ampliará o se estrechará según el punto que el ser humano ocupe en su línea de visión: «El horizonte es más bien algo a lo que vamos y que va con nosotros. El horizonte se desplaza con el que se mueve». Por lo tanto el punto básico para establecer una teoría de la interpretación va a radicar en asumir esa permanente fusión: «La interpretación no es un acto accesorio y añadido eventualmente a la comprensión, sino que la comprensión es siempre interpretación, y por ello la interpretación es la forma explícita de la comprensión».²⁵

Teniendo en cuenta estas ideas vamos a considerar la postura de Jauss mediante la revisión de los conceptos más importantes señalados en algunas de las tesis de la famosa conferencia de Constanza. En primera instancia, él deja claro que su objetivo es renovar la historia literaria, apartarse del objetivismo histórico y plantear la necesidad de establecer una estética tanto de la recepción como de los efectos. Manifiesta que es elemental cambiar el concepto y la conducta de los historiadores literarios, cuya validez y eficacia considera acertadas si antes fueron lectores de las obras, no simples clasificadores de estas. A la vez, entiende que se debe tener en cuenta especialmente al lector y sus experiencias previas, es decir, lo que trae a la obra, porque eso va a determinar el lugar en el cual se coloque en ese supuesto *horizonte de expectativas*. Según Gadamer, el lector es portador de determinados *prejuicios*, en el sentido de un conocimiento previo sujeto a una posterior evaluación positiva o negativa. Es parte de lo que Heidegger denomina *preestructura de la comprensión*; el receptor se enfrenta a la obra de cualquier género con ideas adquiridas por la *tradición* en cuanto a formas, personajes, extensión, temática; componentes a los que alude en su segunda tesis.

La tradición se convierte en un elemento clave como inductor de lectura y es considerado muy importante por la hermenéutica filosófica. Gadamer la valora con relación al acto de comprensión: «la comprensión no ha de ser tanto pensada como una acción de la subjetividad, sino como

penetración en un acontecimiento de tradición en que se mediatizan el presente y el pasado». Si existen elementos preservados por los hombres, esto debe obedecer a una razón histórica; provienen del ejercicio de un acto de libertad en el cual la comunidad elige lo que debe perdurar o no. Este mecanismo se activa cada vez que el receptor comienza una relación esencialmente dialógica con el texto, lo que, como explica Jauss, supone una comprobación de su valor estético, porque inevitablemente compara con sus lecturas previas. En su primera tesis expresa: «La historicidad de la literatura no se basa en una relación de “hechos literarios” establecida *post festum*, sino en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores».

El conocimiento del objeto literario no es un hecho acabado, su denominada *comprensión histórica* se va a llevar a cabo mediante la unión del sujeto y lo que ese objeto aporta. Pero ambos a la vez son vehículos de diferentes creencias y valores que van a ser los determinantes del progreso dialógico, con mayor o menor efectividad, entre ambas partes, y también de que las diferentes realidades encuentren una verdadera comprensión que derive en la denominada *historia efectiva*. Jauss contradice el concepto cartesiano de aislamiento entre sujeto y objeto para poner en funcionamiento el de *circularidad*, que desde el punto de vista hermenéutico presupone la dinámica pregunta-respuesta, es decir, un constante y variable ejercicio de conocimiento en el cual ambos implicados realizan las dos acciones. El lector lo hace en diferentes tiempos y con diversos fines, lo cual pone a prueba la potencialidad del texto de ser un clásico, en la medida en que es capaz, según el pensamiento gadameriano, de ser «una especie de presente atemporal, simultáneo a todo presente». En su segunda tesis expresa la importancia de la distinción entre *lenguaje poético* y *lenguaje práctico* en la medida en que existe en las expectativas del lector la diferencia entre ambas prácticas de comunicación y por lo tanto la comparación es inevitable.

En la quinta tesis Jauss aborda un problema que va más allá de la labor comprensiva e interpretativa, se detiene en la importancia del lugar que ocupa la obra no en relación circunscripta con el lector, sino en la medida en que el procedimiento de diálogo no se realiza en forma unilateral texto-lector, sino que a la vez expresa la necesidad de ubicar los textos en un contexto mayor de vinculación e intertextualidad con las otras producciones. Para

25 11. Gadamer. «Historia de efectos y aplicación», o. cit., p. 86.

eso recurrirá a la noción formalista, referida anteriormente, de *sucesión literaria*, que le permite «reconocer su posición y significación histórica en la relación de experiencia de la literatura». El medievalista alemán entiende que la base expuesta por Jakobson y Tynianov colabora para explicar el relacionamiento entre el origen, el desarrollo, el auge y la permanencia o no de determinadas formas literarias, de manera que le sirve para explicar que la oposición entre lo antiguo y lo nuevo no recae solamente en un elemento estético, derivado de la sorpresa o el distanciamiento, sino que las innovaciones pasan a una categoría denominada *histórica*, en la cual es necesario establecer diacrónicamente las circunstancias que promovieron el cambio y si este es perceptible a corto, mediano o largo plazo. Estableciendo la distancia entre «la importancia actual y la virtual de la obra literaria», Jauss sostiene:

Ello quiere decir que el carácter artístico de una obra, cuyo potencial de significado queda reducido por el formalismo a la innovación como único criterio de valor, no será en absoluto inmediatamente perceptible en el horizonte de su primera aparición, y mucho menos podrá agotarse en la pura oposición entre la forma antigua y la nueva. La distancia entre la primera percepción actual de una obra y sus significados virtuales, o, dicho de otro modo, la resistencia que la nueva obra opone a la expectativa de su primer público, puede ser tan grande, que se requiera un largo proceso de recepción para alcanzar lo inesperado y no disponible en el primer horizonte.²⁶

De esta forma el énfasis formalista puesto exclusivamente en el armado, en la artificialidad desautomatizadora del mensaje literario, se inscribe desde el punto de vista de la estética de la recepción en un campo de interpretación más amplio que supera la simple oposición entre tradición e innovación, y en la inmediatez del efecto, hecho que tampoco los formalistas consideraban algo automático, sino que señalaban la posibilidad de que la forma nueva se encontrara con una lógica resistencia. El horizonte de expectativa del lector y su entrada en este determinarán el tiempo en el cual la movilidad del receptor dentro de su punto de visión cobrará especial importancia. De manera que la permanente movilidad de esa

construcción denominada *horizonte de expectativa* originará la introducción o exclusión de nuevas formas y la posibilidad de generar un acopio de experiencias receptoras y una selección de estas.

En su sexta tesis, Jauss explica las ventajas de las que se ha servido la nueva concepción de la historia literaria al incluir en su metodología, al igual que la lingüística, las posibilidades combinatorias del eje diacrónico y sincrónico, teniendo en cuenta especialmente la inclusión de este último, lo cual le aporta una diferencia cualitativa a sus investigaciones, sin ceñirse estrictamente a las posibilidades de la diacronía para realizar un ordenamiento sucesorio entre el material viejo y el nuevo. Por lo tanto reconsidera la posibilidad de hacer cortes sincrónicos en determinados momentos evolutivos que le permitan:

dividir la heterogénea multiplicidad de las obras contemporáneas en estructuras equivalentes, antitéticas y jerárquicas y, de esta manera, descubrir un vasto sistema de relaciones en la literatura de un momento histórico.²⁷

La utilización de la sincronía como elemento ordenador de las producciones literarias es vista como una forma que contiene a la vez pasado y futuro, es decir que la elección de un momento determinado incluye el uso de la diacronía, al separar esa instancia en un antes y un después. De esta forma Jauss busca establecer una metodología similar a la historia del lenguaje que le permita conformar y visualizar en la literatura una:

gramática o sintaxis con relaciones relativamente fijas: el entramado de los géneros tradicionales y de los no canonizados, de los modos de expresión, estilos y figuras retóricas; a él se opone el campo mucho más variable de una semántica: los temas literarios, arquetipos, símbolos y metáforas.²⁸

Esta opción le permitiría establecer tanto variaciones como presencias dominantes. No olvidemos que la importancia del concepto de *dominante* también es una influencia del formalismo ruso, especialmente de Jakobson y su conocido artículo al que aludimos en el primer capítulo. La posibilidad de sincronizar la producción literaria supone desde este punto de

26 11. Jauss. *La historia de la literatura como provocación*, pp. 179-180.

27 Ib., p. 181.

28 Ib., p. 184.

vista otorgarle mayor objetividad y representatividad a la tarea selectiva, porque eliminaría la predominancia de las grandes obras y la dificultad de inserción del resto. La adopción de este sistema es considerada «un cambio de horizonte en el proceso histórico de la evolución histórica», sin dejar de tener en cuenta que lo más importante se basa en la influencia de determinadas obras, lo que ellas provocaron o no, la aprobación o el rechazo, es decir, *lo que surgió del acontecimiento* y que en el momento de la recepción se manifiesta como *prehistoria de su manifestación presente*. Ejemplo práctico del uso sincrónico es su típico trabajo sobre la lírica en 1857, conocido como «La douceur de foyer», incluido en la antología de R. Warning y luego en su libro de 1977 *Experiencia estética y hermenéutica literaria*.

Para concluir, en su última propuesta Jauss afirma que la conformación de un nuevo concepto de historia literaria no se limita a unir lo sincrónico con lo diacrónico con referencia a los sistemas establecidos, que no debe olvidarse la relación de lo literario con la historia en general, y que por lo tanto lo fundamental va a ser poner énfasis en su relación con la sociología, en la medida en que lo literario es concebido como una forma de conocimiento. Recordemos que uno de los antecedentes del concepto de *horizonte de expectativas* es tomado de esa rama del saber, específicamente de K. Mannheim, quien sostiene que en las sociedades se crean determinadas expectativas, y que la no concreción de estas es un marcador de un alto índice de debilidad en la estructura social, característica relacionada con la sociedad del siglo XX, cuya organización política, industrial y demográfica presentaba una determinada lucha por ciertos intereses, «pero hoy aparece como si las modificaciones futuras hubieran de corresponder a las diversas formas de lo irracional».²⁹ Eso es lo que ha originado agitaciones y crisis cada vez más violentas, es decir que las expectativas no fueron colmadas en el macroespacio del ordenamiento político y social.

Por lo tanto para Jauss la utilización de la producción literaria como un saber es de especial importancia, porque la lectura se convierte en una forma de canalización de conflictos y prejuicios:

El horizonte de expectativa de la literatura se distingue del de la práctica histórica de la vida por el hecho de que no solo conserva experiencias hechas, sino que anticipa también la posibilidad irrealizada, ensancha el campo limitado del comportamiento social hacia nuevos deseos, aspiraciones y objetivos y con ello abre caminos a la experiencia futura.³⁰

La funcionalidad social de la literatura se pone a prueba cuando el proceso de lectura se fusiona con el horizonte de su situación personal: «preforma su comprensión del mundo y repercute de ese modo en sus formas de comportamiento social». De manera que la ficción cumple con ese carácter dialógico, se encuentran respuestas o se generan nuevas preguntas, pero siempre bajo el supuesto de que el acto de producción se realiza a dos voces, con las ventajas y los inconvenientes que esto supone y con la posibilidad abierta de volver al texto desde otro lugar, es decir, desde otro horizonte con expectativas diferentes y el desafío de descubrir nuevas preguntas, reafirmar o rechazar respuestas ya encontradas, dentro de un marco signado por el dinamismo perceptivo y la conciencia permanente de estar realizando saltos cualitativos entre lo vivido y lo leído. Esto permite que el horizonte se estreche o se amplíe, pero se mantenga como referencia, límite y demarcación que contribuyen a cumplir con los objetivos de *comprensión* de un mundo ajeno, es decir, de entenderlo como respuesta a un texto impropio, de *interpretación* de códigos diferentes, y de un lenguaje ficticio y de *aplicación* de ciertos componentes que sirven de respuesta al receptor, tres fases esenciales para la hermenéutica filosófica, de la que parte el pensamiento de Hans Jauss.

2.3. Wolfgang Iser: el microcosmos de la lectura

En la introducción señalamos a W. Iser como uno de los principales teóricos de la denominada *teoría de la recepción*. Iser propone investigar la relación texto-lector mediante una visión menos historicista que la planteada por Jauss y más centrada en la interacción obra-receptor, menos inscripta en la tradición histórica de la lectura y más acotada a la tarea creativa que supone enfrentarse a un texto literario. En este caso el objeto de estudio no implica una idea macrohistórica del fenómeno receptivo a

29 K. Mannheim. *El hombre y la sociedad en la época de crisis*. Buenos Aires: Pléyade, 1969, pp. 31-32. Véase también P. Berger y T. Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1968.

30 H. Jauss, o. cit., p. 188.

partir del cual elaborar un significativo cambio paradigmático, sino una metodología que apunta a una microrrealidad ceñida preponderantemente al estudio del puente de comunicación que se establece en el acto de lectura, de manera que la estructura textual se convierta en un verdadero *objeto estético*, siguiendo la terminología de Mukařovský. Se hace hincapié en su carácter esencialmente dinámico y operativo, en la medida en que si bien en principio el texto necesita del lector para perder su cualidad de *artefacto*, esto no implica un desplazamiento ni un otorgamiento pleno de la capacidad decodificadora al receptor como unidad autónoma que permite (re)establecer las posibles significaciones inferidas del texto, sino que este como tal transmite las coordenadas interpretativas mediante los denominados *correlatos intencionales* y *aspectos esquemáticos*. Por lo tanto el acto de lectura se convierte en el verdadero productor del texto desde el punto de vista estético.

De esta forma la interpretación depende en parte de un aparato y en parte de un actuante, pero a la vez se independiza de ambos en la medida en que el leer presupone, desde el punto de vista fenomenológico en que se basa este autor, la ruptura de la distancia entre objeto y sujeto, y en este caso la creación de un producto nuevo y diferente de acuerdo con el público que lo reciba y los cambios en el tiempo a que esté sujeto. En esto influyen claramente los cambios que implica el incremento de las *bibliotecas* en el sentido de Eco de los receptores, como también las relecturas de un mismo texto con visiones culturales diversas y mecanismos interpretativos sujetos a diferentes posicionamientos teóricos.

Creemos necesario, antes de entrar en conceptos más particularizados, establecer el concepto de texto propuesto por Iser, para descartar en principio la idea de que el texto literario no se puede reducir a un *significado determinado*. Deja de lado las conclusiones interpretativas basadas en aspectos psicológicos de un autor o en el reflejo social de determinada época que la obra pueda ofrecer; si bien considera el texto como una unidad ahistórica, rechaza la posibilidad de que esta sea una condicionante interpretativa. De manera que el acto de significación, como los cambios que los lectores le pueden asignar, se establece según Iser en la medida en que el texto implica la participación del lector a efectos de constituir su coherencia signica y su cohesión lingüística con la utilización de un lenguaje que en la terminología de Austin corresponde al *realizativo*.

El concepto de texto parte de estas consideraciones que creemos oportuno recordar, expresadas en la obra póstuma del profesor de Oxford *Palabras y acciones*, en la que se recogen las conferencias dictadas por el reconocido investigador. Allí se establece la categoría *realizativo*, neologismo acuñado por derivación de realizar, que define «una expresión lingüística que no consiste o consiste meramente, en decir algo, sino en hacer algo, y que no es un informe verdadero o falso acerca de algo».³¹ Iser al utilizar esta terminología parte de la base de que la textualidad literaria se diferencia de otros textos en que los objetos enunciados carecen de existencia fuera del texto, señala la diferencia con el lenguaje declarativo, que es exclusivamente expositivo y no *constituye* el objeto. El texto literario se exime de la prueba empírica, se aparta del mundo real para que una estrecha similitud no aminore el interés del lector sino que mediante lo que Iser denomina una *estructura apelativa* origine un acto de lectura basado en la adecuación entre el denominado *polo artístico* (texto) y el *polo estético* (lector). De esta manera el receptor se convierte en un correalizador que obligado por el libro debe efectuar una labor de *normalización* para justificar la especificidad que según Iser tienen los textos:

Por una parte se diferencia de otros tipos de textos en que no explicita objetos reales determinados ni los produce, y se distingue por otra parte de la experiencia real del lector en que ofrece enfoque y abre perspectivas con las que el mundo conocido por la experiencia aparece de otra manera. Así pues el texto literario no se ajusta completamente ni a los objetos reales del «mundo vital» ni a la experiencia del lector.³²

La posición de Iser se sustenta en la fenomenología de Ingarden (1893-1970), discípulo de Husserl (1859-1938), de quien toma las bases para establecer una teoría interpretativa a partir de una metodología fenomenológica que pone énfasis en la interdependencia sujeto-objeto. Según el *Diccionario de filosofía* de J. Ferrater Mora, la metodología desde el punto de vista husserliano se explica de la siguiente manera:

El método fenomenológico consiste, pues, en re-considerar todos los contenidos de la conciencia. En vez de examinar

31 J. L. Austin. *Palabras y acciones. Hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós, 1971.

32 W. Iser. «La estructura apelativa de los textos», en R. Warning (ed.), o. cit., p. 136.

si tales contenidos son reales o irreales, ideales, imaginarios, etc., se procede a examinarlos en cuanto puramente dados. [...] Lo dado es el correlato de la conciencia intencional. No hay contenidos de conciencia, sino únicamente «fenómenos» [...]. La fenomenología no presupone, pues nada ni el mundo natural, ni el sentido común, ni las proposiciones de la ciencia, ni las experiencias psíquicas. Se coloca «antes» de toda creencia y de todo juicio para explorar simplemente y pulcramente lo dado.³³

Lo importante en esta investigación filosófica es eliminar la distancia entre el sujeto y el objeto tomando como base la labor de la conciencia que funciona como conciencia de *algo* que adquiere carácter de real y que debe ser interpretado. Desde el punto de vista de Husserl es un ejercicio de conocimiento que permite realizar un doble trabajo cognoscitivo, que abarca tanto las características ocultas de la conciencia como la esencia de los fenómenos que son presentados, de manera que la utilidad dentro de los marcos operativos de la teoría literaria se expresa mediante la convención de que el texto puede ser comprendido y aprehendido por el lector como un acto que implica la relación entre dos conciencias, acto que determina la posibilidad de otorgarle una significación adecuada, en este caso al texto literario. Para Husserl *el acto de significación*:

Es el modo de mentar el objeto en cuestión, solo que este modo, y por tanto, la significación misma, puede cambiar permaneciendo idéntico el objeto a que se refiere. Una misma intuición —y por tanto un mismo objeto— pueden dar cumplimiento a diferentes expresiones en cuanto que puede ser aprehendida categorialmente en diferentes modos. Por otra parte si a una significación corresponde toda una *extensión* de objetos entonces es que en su propia esencia está el ser *indeterminada*; esto es admitir toda una esfera de posible cumplimiento.³⁴ (Énfasis del autor.)

Teniendo como base estos principios, el enfrentamiento con la estructura textual se aborda desde un punto de vista diferente del establecido por los paradigmas frente a los cuales reacciona la denominada *estética*

de la recepción, al convertir el acto o *proceso de lectura* en un complejo sistema de conocimiento que va a permitir activar una dinámica de posesión entre el objeto y el receptor y una actividad en la que la variable dominación se va a convertir en muy importante en la medida en que el texto se introduce en la conciencia del lector y este en la estructura textual que es considerada representante de la conciencia del autor.

Este especial acto de comunicación basado en la toma del otro es considerado por ejemplo por Poulet como un verdadero apoderamiento entre sujetos *reales*; las consecuencias de la lectura se convierten en categorías alienantes: «Tal es la situación particular de toda obra que yo hago vivir o revivir, poniendo mi conciencia a su disposición. No solo le doy una existencia, sino también el sentimiento de la existencia». De esta manera este investigador considera que leer es no solamente similar a dar un *soplo de vida* al texto, sino que en ese intercambio se produce una anulación de la vida del lector. Llega al extremo de afirmar que se realiza una *extraña sustitución* del sujeto por el objeto, de manera que la denominada *estructura apelativa* en la nomenclatura lseriana tiene como origen una *estructura apoderativa* en la que según Poulet la conciencia del sujeto es *sorprendida* por una conciencia externa pero que se comporta como si fuera la propia del receptor.³⁵

Este sistema apelativo intrínseco al texto tiene como uno de sus principales constituyentes la posibilidad de ofrecer puntos de vista diferentes de los experimentados por los lectores. Para concretizar esta idea, lser va a recurrir a los conceptos de la postura de Ingarden, en especial en lo que tiene que ver con los denominados *aspectos esquemáticos*, que son constructores del texto «que producen paso a paso el objeto y simultáneamente lo concretizan para la intuición del lector». Por lo tanto son los que apuntalan la cualidad representativa del texto estableciendo tanto áreas de coincidencia como de enfrentamiento dentro del desarrollo discursivo, a la vez que van creando zonas de carencias textuales o esferas desinformadas que apuntan a la determinación de los denominados *espacios vacíos*, que para lser están en relación directa con la cantidad de perspectivas y son considerados fundamentales para conformar el acontecer argumental. Los considera garantes de la incursión del lector en la estructura textual:

33 J. Ferrater Mora. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 1999, p. 1240.

34 E. Husserl. *Investigaciones lógicas*. Buenos Aires: Revista de Occidente, 1949, p. 165.

35 G. Poulet. *La conciencia crítica*. Madrid: Visor, 1997, pp. 205-221.

Solo esos lugares vacíos garantizan una participación del lector en la realización y la constitución de sentido de los acontecimientos. Si el texto reconoce esta oportunidad, el lector tendrá la intencionalidad aportada por él, no solo por posible, sino también por real. Pues en general nos inclinamos a sentir como real lo que hemos hecho. Y con ello el componente vacío del texto se convierte en la condición básica de su realización.³⁶

En este artículo, el teórico pone énfasis en la capacidad textual de crear permanentemente zonas de indeterminación que habilitan la posibilidad de reconfigurar el papel del lector transfiriéndolo al de coautor. El investigador alemán hace notar que la indeterminación se ha ido intensificando desde el siglo XVIII, y para ello pone como ejemplos las siguientes novelas: *Joseph Andrews* de Fielding, *Vanity Fair* de Thackeray y el *Ulises* de Joyce, representantes de los tres siglos precedentes. En ellos ejemplifica el uso y la reiteración de elementos ambiguos o incluso de un lenguaje intencionalmente expositivo como forma de provocar al receptor, que deberá activar todos sus recursos interpretativos a fin de lograr un sentido coherente a partir de lo leído y las apreciaciones expuestas con relación específica a la narrativa, generalizándolas en el momento de hacer su valoración final del factor indeterminativo en el texto.

Iser considera que este elemento es primordial en la relación texto-lector, porque es el que marca el grado de dependencia entre los dos polos. Es lo textual lo que asegura la posibilidad de que el receptor sea realmente un correalizador, por lo tanto, lo indeterminado tiene una función capital desde el momento en que no solamente valoriza la presencia de quien lee, sino que la considera imprescindible, porque desde su punto de vista significa que recae sobre el destinatario una verdadera responsabilidad. Hace «que el lector se responsabilice de la realización de aquello a lo que tienden su significado y su verdad». Además es una variable que hace a la especificidad de lo literario porque establece como consecuencia del proceso anterior una diferencia clave con otros tipos de textos que transmiten una verdad construida a priori y pueden admitir la prueba empírica. Acá lo enunciado se construye en un acto simultáneo al de lectura, por eso estima que la intención textual está en la capacidad imaginativa del lector, y eso desde su punto de vista les otorga una cierta ventaja a los textos

36 W. Iser: «La estructura apelativa de los textos», o. cit., p. 139.

denominados apofánticos, porque el uso de lo imaginario habilita que el lector se reinserte cada vez que lo crea necesario en el mundo ficticio, sin estar sujeto a determinados principios de veracidad.

Para este investigador, tanto el concepto de *espacio vacío* como el de *indeterminación* se convierten en elementos fundamentales para que el lector realice su función de coparticipación en el denominado *proceso de lectura*. En sus presupuestos se refleja la influencia de la fenomenología de Ingarden, ya que este filósofo expresaba la necesidad de concebir la obra literaria como una estructura compuesta por cuatro estratos básicos:

La obra literaria es una formación que consta de diversos estratos. Contiene: a) el estrato de los sonidos verbales, formaciones fonéticas y fenómenos de orden superior; b) el estrato de las unidades semánticas: sentido de enunciados y sentidos de grupos enteros de enunciados; c) el estrato de aspectos esquemáticos, en el cual aparecen objetos de diverso tipo expuestos en la obra; y d) el estrato de las objetividades representadas, expuestas en las relaciones intencionales proyectadas por las frases.³⁷

A partir de la unión de estos elementos debidamente conectados se producirá la unidad de la obra formada por una secuencia frasística que determinará su ordenamiento de acuerdo con el género elegido —capítulos, actos, estrofas y sus posibles entrecruzamientos—, de forma de establecer una dinámica basada en lo que denomina una doble dimensión, que abarca simultáneamente los estratos mencionados y el proceso sucesorio de las partes dentro de la estructura textual. Ingarden hace hincapié en que estos niveles deben poseer *cualidades especiales* desde el punto de vista artístico y estético a efectos de potenciar el valor de la obra. Destaca la importancia del estrato de los aspectos esquemáticos y el correspondiente a la objetividad, porque en ellos residen los *lugares de indeterminación* que se van a concretizar en cada momento de lectura de cada lector para completar el circuito comunicacional propuesto.

En el artículo denominado propiamente «El proceso de lectura»,³⁸ el académico alemán expone las características de esta actividad tomando como base los principios de Ingarden en los que se establecen la equivalencia

37 R. Ingarden. «Concreción y reconstrucción», en R. Warning (ed.), o. cit., p. 35.

38 W. Iser. «El proceso de lectura», en R. Warning (ed.), o. cit., pp. 149-164.

entre texto y receptor y la contraposición entre obra literaria y modos de concreción. Iser determina, como consecuencia, que el único texto válido es el leído: «La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector», a la vez que establece el carácter específicamente virtual del texto:

El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector.³⁹

La dualidad objeto-sujeto es sustituida por un sistema intercomunicativo en el que el objeto libro deja de ser un elemento pasivo e inactivo y el sujeto lector accede a un circuito de creatividad que no está previsto en la concepción clásica del acto de recepción (*intentio auctoris-intentio lectoris*). Según Ingarden, se activan los diferentes correlatos intencionales que se producen por la sucesión enunciativa que en su complejidad conforma una unidad de significación estructurada de acuerdo con los principios genéricos correspondientes, de manera de crear por la sumatoria de correlatos lo que denomina *mundo presente* en el texto.

Estos componentes generan un movimiento interpretativo distintivo que configura la inclusión de diversos mecanismos de comunicación entre lo que Iser ha denominado polos artístico y estético:

La obra literaria posee dos polos que pueden denominarse, el polo artístico y el polo estético; la concreción realizada por el lector. De tal polaridad se sigue que la obra literaria no es estéticamente idéntica ni con el texto ni con su concreción. Pues la obra es más que el texto, puesto que solo cobra su vida en la concreción y, por su parte, esta no se halla totalmente libre de las aptitudes que le introduce el lector, aun cuando tales aptitudes sean activadas según los condicionantes del texto.⁴⁰

La relación entre los dos polos está basada en estrategias diferentes que le permitirán al lector, en mayor o menor grado, realizar los *agrupamientos* necesarios de las variadas y contradictorias señales que emite el

texto y que en determinados puntos requieren de una visión globalizadora para acceder a una determinada *configuración* de lo leído que va a estar sujeta a cambios en la medida en que la lectura es una reacción frente a una representación de objetos. La teoría recepcionista incluye una teoría del efecto estético, por lo tanto el lector reacciona continuamente frente a lo leído, de manera que la configuración, si bien es una etapa fundamental del proceso, está sujeta a una reconfiguración en la medida en que las denominadas *consistencias* que sirven de base a la configuración de sentido están en permanente cambio debido a la actividad selectiva y de adaptabilidad, rechazo o aceptación que conlleva el enfrentarse con hechos ajenos a la realidad del lector, lo que significa la introducción en correlatos por ejemplo de tipo fantástico, grotesco o absurdo, con lo cual su capacidad de elaboración configurativa puede verse sustancialmente afectada. Leer supone estar en guardia frente a lo que ofrece el texto por medio de los *aspectos esquemáticos*, teniendo en cuenta que estos «se limitan a hacernos saber en qué condiciones debe ser constituido el objeto imaginario y a lo que no dice», que pertenece al área de las indeterminaciones y espacios vacíos. Es decir que todo lo que no tiene expresión lingüística cobra especial significancia, por lo tanto debe ser compensado por la tarea de relleno de una estructura que utiliza esas carencias de información no como fallas del autor sino como invitaciones al lector o, mejor dicho, indicaciones de cuándo debe jugar su papel de coautor.

Uno de los generadores más potentes de este mecanismo interactivo es el que se realiza sobre la base de lo que Husserl denomina *protenciones*, que se ubican en un horizonte vacío, a confirmar o no por la lectura posterior. Es el ámbito de la espera y las *retenciones*, que funcionan como el horizonte establecido, el área del recuerdo de lo leído. Desde este punto de vista, el texto realiza un movimiento pendular al abrir y cerrar esos horizontes de información y comprensión de acuerdo con la dinámica de los correlatos, que son acumulativos y también sustitutivos. Cada correlato no solo trae información sobre ese *mundo presente*, sino que tiene también una funcionalidad predictiva, anuncia la aparición o formación de determinados objetos imaginarios. Por lo tanto el lector deberá proyectar esos elementos en su proceso de concretización del sentido, es decir, en el momento en que el destinatario recepciona la obra como acto de apropiación, lo que en la perspectiva fenomenológica es considerado una creación

39 Ib., p. 149.

40 W. Iser. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987, p. 44.

intencional. En ella se pueden establecer puntos de indeterminación que se convierten en válidos con relación al contexto de la denominada *coherencia armónica*, que implica una dependencia con los otros elementos del texto y el acto permanente de cotejar con lo previamente leído. De manera que imaginar y recordar se unen como parte fundamental del proceso de lectura, en el cual las indeterminaciones vuelven a jugar un papel clave porque el lenguaje de las protenciones no es expositivo sino meramente informativo. A propósito, Iser define este proceso de la siguiente manera:

Cada correlato individual de enunciado prefigura un horizonte determinado, el cual se convierte enseguida en una pantalla sobre la que se proyecta el correlato siguiente, transformándose inevitablemente el horizonte. Como quiera que cada correlato de enunciado no prefigura lo que va a venir más que en un sentido restringido, el horizonte despertado por ellos presenta una perspectiva que, pese a su concreción, contiene ciertos elementos indeterminados que, en todo caso, poseen el carácter de la espera cuyo cumplimiento anticipan. Cada nuevo correlato consiste al mismo tiempo en intuiciones satisfechas y representaciones vacías.⁴¹

El acto de recordar implica una reacción frente a las protenciones. Y la vuelta sobre lo leído por medio de la memoria supone una actualización deficitaria de la información adquirida en el momento preciso de la lectura; por lo tanto el establecimiento de la consistencia textual se pone en riesgo por la interacción de la lectura pasada con un horizonte que predice la creación de objetos imaginarios. Esto crea un marco que contiene *frustraciones y sorpresas*, al generar a la vez una instancia de espera a efectos de confirmar o no lo establecido en la protención, por lo cual «se mezclan sin cesar las esperas modificadas y los recursos transformados».

Este funcionamiento pendular exige del receptor una atención permanente. Esto lleva a la afirmación de que el acto de lectura se puede identificar o asimilar con un efecto de alienación, porque, siguiendo la premisa iseriana de que la obra artística «es la constitución del texto en la conciencia del lector», existe un verdadero apoderamiento de las facultades interpretativas y emotivas del lector por parte del texto que durante ese proceso logra sustituir el *mundo real* del receptor por el ficticio. Por

lo tanto se provoca un desvío del eje de la realidad de la contextualidad a la textualidad, que lo atrapa en un circuito intercomunicativo esencialmente dinámico y que además presupone instancias de segundas lecturas a efectos de realizar la concreción necesaria, que se ve alterada por ese movimiento en el plano de las retenciones que obliga a un ejercicio anafórico por parte del lector, quien se ve enfrentado a la necesidad de no ver el texto en sí como objeto ajeno, sino el texto que él ha creado en su complicado rol.

Se produce de esta manera una resignificación de los correlatos de frases que ya habían sido asimilados e integrados como elementos básicos de la decodificación en la medida en que son los que estructuran la complejidad textual y por lo tanto los que van estableciendo y abriendo la posibilidad de realización de una interpretación coherente, y fundamentalmente constituyéndola mediante una dialéctica en la que el horizonte protencional y el retencional contribuyen a las tareas de complementación, cocreación y relleno de los espacios vacíos. Es necesario señalar que los actos de espera y de confirmación no implican una relación aseverativa, sino que los correlatos en sí apuntan a garantizar la consistencia de la obra. Aunque esta no es la única función, porque los cambios de narradores, por ejemplo, pueden significar una severa alteración en el proceso de lectura, como también el surgimiento de nuevos personajes y de situaciones que pueden o no tener un desarrollo posterior. Entonces le corresponderá al lector realizar el acto de *normalización* frente al nuevo planteamiento y escoger, de acuerdo con su concepción general de la obra, su capacidad imaginativa y su poder como coautor, los correlatos que mantienen la coherencia textual y que se respaldan en las denominadas *perspectivas esquemáticas*, que funcionan como el esqueleto a partir del cual se concretiza en la conciencia receptiva el objeto intencional, es decir, el objeto presentado.

La efectividad de esa coherencia se manifiesta mediante una *implicación* en el texto que exige una reacción no solamente a lo producido concretamente frase a frase, sino a lo generado a partir del texto en los receptores mismos. Por lo tanto se enfrentan dos textos que se funden en uno mediante la unión de los dos polos creativos que confluyen en un texto virtual en el cual el objeto y el sujeto comparten responsabilidades y señalan, desde el punto de vista de esta teoría, un camino diferente para lograr una adecuada interpretación a partir del presupuesto de que el texto es

41 W. Iser. «El proceso de lectura», p. 151.

fundamentalmente un conjunto de señales estructuradas y a estructurar y que contiene elementos expresos y omitidos. Por lo tanto la significación unívoca se descarta totalmente y el acto de lectura deviene en un constante reaccionar de los receptores, con lo cual prácticamente se convierte en un acontecimiento real.

2.4. *La interpretación y sus componentes*

Una de las preocupaciones dominantes de la posición recepcionista, especialmente en el caso de Iser, es establecer las bases para una moderna *teoría de la interpretación*, que no solamente sirva como base para lograr la jerarquización de la posición del lector, sino que colabore a conformar un nuevo paradigma que supere los alcances interpretativos ceñidos al autor, al estilo o a las condicionantes históricas y psicológicas, que suplan-te el concepto de *autonomía de las obras* por una posición que defienda la idea de que *la obra es más que el texto*. Iser señala en ensayos posteriores que la interpretación tradicionalmente no estuvo sometida a un estudio analítico, sino que se dio como una actividad natural e intrínseca del ser humano, que siempre está emitiendo y reaccionando frente a un variado conjunto de signos, sin pensar en la forma en que ese proceder está estructurado. El investigador distingue tres posturas referenciales con respecto a este tema que pretenden lograr una comprensión total y absoluta: por un lado distingue la de corte marxista, a la que califica como muestra del *monopolio de la interpretación*, pero a la vez considera una posición obsoleta; en segundo lugar está —siguiendo la terminología de P. Ricoeur— el denominado *conflicto de las interpretaciones*, que se produce como consecuencia del aspecto competitivo de cada marco teórico por tener la solución correcta, lo que determina una lucha que sería la comprobación de las limitaciones de cada una de ellas —se genera lo que describe como «una suerte de canibalización entre el marxismo, el psicoanálisis, el estructuralismo, el posestructuralismo, etc.», que mezclan posiciones totalmente diferentes que no llegan a ser autosuficientes—, y por último establece la visión que denomina *discursos oposicionales*, es decir, todos aquellos que provienen de las minorías, hasta los principios del poscolonialismo, aduciendo que su carácter subversivo es de poco alcance porque para imponerse deben usar los mismos mecanismos que usan los

discursos considerados hegemónicos, por lo tanto pierden independencia a la vez que contundencia en sus principios hermenéuticos.

Desde el punto de vista iseriano la interpretación es sinónimo de *traducibilidad*, por lo tanto para él es un *acto de traducción* que va más allá de la tarea tradicional de conversión idiomática, sino que alcanza otros niveles, especialmente por el hecho de que la globalización hace más viable el encuentro con diferentes culturas cuya cabal comprensión solamente es posible en la medida en que el ser humano logre proyectar sus valores sobre los que le son familiares:

Toda interpretación transforma algo en otra cosa. Por tanto, debemos dejar de concentrarnos en las suposiciones subyacentes para atender el espacio que se abre cuando se traduce algo a un registro distinto. Willis Barnstone escribe: «La traducción, entonces, como toda transcripción y lectura de textos, crea una diferencia», como lo demuestra la división entre el tema que se interpreta y el registro que recibe esa influencia. Se conseguirá su intento en tanto se haga frente a dicha diferencia. Llamaremos a esta diferencia un espacio liminal, pues demarca el límite entre el tema y el registro, y este límite no pertenece a ninguno de los primeros, sino que es producto de la interpretación misma.⁴²

En el contexto de la *teoría de la recepción*, la operación interpretativa se desarrolla teniendo en cuenta la *intentio lectoris* y la idea de que la interpretación debe ser generadora de sus «propios marcos con el fin de evaluar lo que intenta aclarar». Es decir que no se ciñe a la posición de Eco en cuanto a la necesidad de establecer determinados marcos interpretativos; en su caso señala la predominancia de un marco semiótico. Iser cita al investigador italiano y específicamente hace referencia a las conferencias publicadas con el título *Interpretación y sobreinterpretación*, especialmente a la dedicada al tema de la sobreinterpretación de los textos, en la que considera la posibilidad de excesos a la que está sujeto el acto interpretativo teniendo en cuenta que «desde cierto punto de vista, cualquier cosa tiene relaciones de analogía, contigüidad y semejanza con todo lo demás». Por lo tanto no es difícil realizar decodificaciones inadecuadas que conduzcan a una lectura falsa estableciendo una diferencia

⁴² W. Iser. *Rutas de la interpretación*. México: FCE, 2005. p. 29.

cualitativamente significativa entre el resultado del acto de lectura y lo teóricamente propuesto para preservar lo que Eco denomina un «vínculo dialéctico entre la *intentio operis* y la *intentio lectoris*», en el que es fundamental el concepto de *lector modelo* como producto de esa estructura textual, y el lector empírico como «un actor que hace conjeturas sobre la clase de lector modelo postulado por el texto».

Con el fin de acotar la tarea interpretativa, Iser propone la distinción de determinados elementos que potencian la estructura textual e intervienen en el momento de actualizar la obra. Por lo tanto la interpretación se une a una teorización sobre su *efecto estético*, lo cual según el investigador demuestra un salto *cualitativo de los textos literarios*, que se convierten en unidades capaces de generar «lo que todavía ellos no son», hecho que se materializa en el acto de lectura. El lector y su protagonismo se convierten en el centro de su exposición, que tiene como base el controvertido concepto de *lector implícito*. Iser parece especialmente preocupado por encontrar una nueva tipología que concuerde con la intención renovadora de su teoría, partiendo de los tipos de lectores ya reconocidos, entre los que incluye el denominado *ideal* —que en definitiva es una figura convencional del propio autor—, el de *época* —que se acerca más a un sujeto empírico de posible reconstrucción teniendo en cuenta la documentación de las preferencias de determinado período, es decir, manejando el concepto a partir de una historia de la recepción que incluya los códigos y gustos de un período—, y los más técnicos como el *archilector* de Riffaterre⁴³ —que presupone un receptor ampliamente conocedor de los elementos estilísticos y que puede reconocerlos, compararlos y descartarlos—. También incluye el *lector informado* propuesto por S. Fish,⁴⁴ que reúne la plena competencia en la lengua que lee y conocimientos sobre estructuras literarias, por lo que es calificado un híbrido entre un lector abstracto y uno real. Por último, está el *lector pretendido* de E. Wolff, desde el punto de vista del autor, que presupone, como expresa Iser, un conocimiento previo de los lectores de la época, de los códigos culturales y de la historia social de los supuestos receptores.

43 M. Riffaterre. «Criterios para el análisis del estilo», en R. Warning, o. cit., pp. 89-109. Véase del mismo autor: *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

44 S. Fish. «La literatura en el lector: estilística "afectiva"», en R. Warning, o. cit., pp. 111-131.

En esta revisión tipológica no se incluye el famoso *lector modelo* propuesto por Eco en 1979, del cual nos ocupamos en la parte introductoria, por ser posterior al libro de Iser *El acto de leer*, cuya primera edición está fechada en 1976.⁴⁵ En cambio no se menciona como antecedente el concepto de *autor implícito*, propuesto por W. Booth y que la crítica reconoce como su predecesor, e incluso considera el concepto de *lector implícito* como una respuesta a la tipología del famoso crítico estadounidense.⁴⁶

Teniendo en cuenta las diferentes clasificaciones mencionadas, el estudioso alemán llega a la creación del *lector implícito*, nombre con el que titula un libro que publica en 1972. Define el concepto de la siguiente manera:

A diferencia de los tipos de lectores citados, el lector implícito no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. Consecuentemente, el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico, sino que se funda en la estructura del texto mismo. [...] Por ello, el concepto de lector implícito describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano [...] De esta forma el lector implícito pone ante la vista las estructuras del efecto del texto, mediante las cuales el receptor se sitúa con respecto a ese texto y con el que queda ligado, debido a los actos de comprensión que promueve.⁴⁷

Este concepto ha sido objeto de varias críticas, en principio porque si bien Iser lo utiliza como herramienta clave de su basamento teórico, no recurre a él con asiduidad en sus trabajos. En *El acto de leer* lo menciona en la primera parte y luego habla de lector en general. Además, si bien centra la definición de lector implícito en un elemento interior al texto, también lo usa para determinar al receptor, por lo tanto las indeterminaciones textuales se unen a las actualizaciones, y en cierta forma se pierde la fundamentación de elemento arraigado en el texto y que funciona como base de las estructuras textuales, que son las que demandan una respuesta de los lectores, lo cual presupone a la vez, por un lado la utilización de

45 Para consultar características y diferencias dentro de estas tipologías, véase W. Daniel Wilson. «Readers in Texts», en *PMLA* 96 (1981), 5: 848-863.

46 W. Booth. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1974; edición original de 1961, Chicago ur.

47 W. Iser. *El acto de leer*, p. 64.

un elemento claramente inmanentista y por otro una búsqueda fuera del texto, que implica una visión socializante del acto de comunicación. La imprecisión del término es explicitada por Holub de la siguiente manera:

For defining the term in this fashion allows him to move to and for from text to reader without ever clarifying the composition and contribution of either half of this partnership. The implied reader may evidence a deficiency in rigor rather than abundance of sophistication.⁴⁸

A pesar de las imprecisiones que el concepto puede reflejar en el contexto de su fundamentación sobre una lectura fenomenológica, vamos a detenernos en algunos de los componentes de este funcionamiento comunicativo en el que reaparece el esquema pregunta-respuesta. A propósito, Iser destaca la presencia en los textos de dos elementos básicos, el *repertorio* y las *estrategias*, teniendo en cuenta que el libro contiene para sus posibles lectores una variedad de roles que a través del mundo constituido por esa textualidad se harán presentes en la medida en que se efectúe el acto de lectura per se. En esta intercomunicación el factor repertorio es fundamental porque es el portador de todo el sistema de convenciones, es por lo tanto un elemento de origen extratextual: «el repertorio representa aquella parte constitutiva del texto en la que se supera la inmanencia del texto». Los lectores se enfrentan a formas determinadas de expresión, desde la macroestructura novela, por ejemplo, al uso de determinadas formas idiomáticas, de personajes, temas y subtemas que les son comunes por haber leído obras del mismo autor o de otros, de manera que la intertextualidad y la cotextualidad se dinamizan por el solo hecho de disponerse a la lectura. Ese acto supone el encuentro con convenciones literarias, históricas y culturales, y con toda la tradición oral y escrita que potencialmente se encuentra en los enunciados y que ha experimentado un traslado de fuentes de información no solamente literaria. De manera que cada texto es portador inevitablemente de un repertorio, que será ampliado y decodificado en la medida de la erudición del lector. Nunca se lee a partir de la nada, pero Iser explica que el encuentro con nuevos lectores «libera la capacidad de relación de las normas recurrentes o de los elementos convencionales». Eso hace a cada texto diferente y a cada

lectura cualitativamente más provechosa, porque las posibilidades de establecer relacionamientos diversos se produce en relación directa con las concreciones y la valoración y extensión semántica de los *aspectos esquemáticos* que hacen a la conformación estructural de la obra:

El repertorio-elemento, por tanto, ni por su origen ni por su uso es absolutamente idéntico, y en la medida en que tal elemento pierde su identidad, aparece el contexto individual del texto. Este no es, en absoluto, separable, porque primeramente solo se muestra en aquello que acontece con los elementos seleccionados.⁴⁹

El repertorio en su expresión tácita o explícita es el encargado de poner en situación la actividad del lector, pero está regido también por las reglas de la indeterminación y tiene la posibilidad de generar espacios vacíos. Es la base para un acto de habla de tipo ilocucionario. Como vimos anteriormente, Iser se apoya en los filósofos del lenguaje más reconocidos, especialmente en Austin, de manera de confirmar que el texto como «habla de ficción *no tiene* radicalización en un contexto situacional», pero tiene facultades representativas que hacen que los objetos sean más verdaderos que imaginarios para el lector desde el momento en que este responde a la organización de un universo simbólico que, siguiendo el pensamiento de Ingarden, carece de *radicalización en la realidad* pero tiene en cuenta el aporte especial del repertorio con todas sus tradiciones y convenciones, es decir, con todo su aporte de extratextualidad para convertir la representación en un acto de actualización por el lector.

El otro elemento a destacar son las denominadas *estrategias*, que son las formas en las que el *repertorio* es organizado, no totalmente pero sí en forma general. No olvidemos que la configuración total será una combinación entre texto y lector, por lo tanto este elemento no se presenta en forma totalizadora sino de manera cooperativa para establecer en grandes líneas el modo en que el receptor va a recibir el mensaje, que será seleccionado y combinado de acuerdo con este sistema estratégico que tiene como objeto producir el tradicional *desvío* propuesto por Mukařovský, que tiene su antecedente en el concepto de *desfamiliarización* utilizado por el *formalismo ruso*. Iser vuelve a la *desviación* para encontrar la explicación

48 R. Holub, o. cit., p. 85.

49 W. Iser, *El acto de leer*, p. 118.

de la poeticidad textual, teniendo en cuenta que para que este procedimiento tenga verdadero efecto estético la presencia de lo canónico debe ser aludida a fin de que el receptor no pierda la idea de que el texto es específicamente un transgresor lingüístico en el que el lector debe encontrar *lo inesperado en lo conocido*. Esa especial comunicación está dada por las denominadas *estrategias*:

Consecuentemente las estrategias organizan la previsión del tema del texto, así como sus condiciones de comunicación. Por tanto, no deben equivaler exclusivamente ni a la presentación ni al efecto del texto. Más bien, son ya siempre previas a esta separación de carácter realista de la estética. Pues en ellas coincide la organización del repertorio inmanente al texto con la iniciación de los actos de comprensión del lector.⁵⁰

Como ejemplo de la funcionalidad de las *estrategias* y teniendo en cuenta su carácter especialmente selectivo, Iser destaca la modalidad *plano-trasfondo*, según la cual hay elementos que adquieren determinada prevalencia y al quedar destacados también involucran en forma indirecta el sistema al que pertenecen. De este modo se realiza un traslado de un contexto conocido que oficia de marco referencial a uno que no lo es, y se establece lo que Iser denomina «diferencias semánticas del texto en relación a sus distintos sistemas relacionales». Esa relación implica una tensión que supone varias interacciones y que desemboca en la aparición del nuevo objeto estético, que iniciará una actividad dialógica con los potenciales receptores. Otra forma de visualizar los componentes estratégicos es denominada *estructura de tema y horizonte*, que corresponde a la teoría fenomenológica de A. Schütz. El investigador alemán la utiliza para explicar el sistema de perspectivas que el texto contiene, que si bien se relacionan entre sí, cada una ofrece un punto de vista diferente y no puede abarcar la totalidad significativa del texto. De esas perspectivas destaca cuatro: la correspondiente al narrador, la correspondiente a los personajes, la correspondiente a la fábula y la correspondiente a la ficción del lector, que es el que regula la aparición de determinados temas, a la vez inscriptos en determinados horizontes que cambian según la posición de quien lee. Este último está formado por el caudal informativo de los seg-

mentos anteriores que se materializan mediante el proceso de *retenciones* —mencionado en la sección anterior—; el lector es fundamentalmente un constructor del mensaje a partir de las perspectivas que ha ido adquiriendo en su lectura, por lo tanto su posición es dinámica, y lo que es tema en un momento puede ser horizonte y viceversa:

De esta forma la estructura del tema y del horizonte organiza la atención del lector, por cuyo medio, a la vez, el texto se constituye como un sistema dotado de perspectiva. Consecuentemente constituye la regla central de combinación de las estrategias del texto [...] ⁵¹

Iser destaca que esta estructura es esencialmente organizativa, no cumple la función de otorgar información sino esencialmente la de alternar perspectivas y sintetizar situaciones, características de los personajes, espacio y tiempo. Es decir que colabora con el lector para que sea un productor efectivo de sentido, oficiando como mediador «que hace traducible, para la conciencia de recepción de sus posibles lectores, la relación con el mundo que se halla en el texto».

Iser demuestra en su trabajo sobre la labor del lector con referencia a la novela de Fielding *Tom Jones*⁵² cómo el proceso de lectura y las estrategias textuales inducen al receptor a valorizar el uso de determinados recursos. Por ejemplo, el contraste como factor que facilita la comprensión lectora; por ejemplo, las diferencias entre Tom Jones en relación con la naturaleza humana, de manera de crear tensión mediante los contrastes entre las clases sociales e incentivar al lector a descubrir los misterios de determinadas condiciones y situaciones para que mantenga la atención en la novela. También utiliza como ejemplo los opuestos provenientes de la fábula, con inserción de historias no correspondientes a la principal, como en el caso del *Hombre de la colina*. También los que se producen por implicación, de manera de convertir el acto de lectura en una intersección permanente de campos semánticos diversos que obliga al lector a realizar su verdadero papel de coautor, revisando, descubriendo, ordenando, recibiendo y concibiendo a la vez un objeto estético y afirmando sus posibilidades de tener

50 W. Iser, o. cit., p. 143.

51 W. Iser, o. cit., p. 162.

52 W. Iser. «El papel del lector en *Joseph Andrews* y *Tom Jones* de Fielding», en R. Warning, o. cit., pp. 277-296.

conciencia de un proceso que permanentemente apela a su creatividad y a su responsabilidad como autor de un texto que no ha escrito, pero que por haberlo leído ha sufrido un proceso de reescritura.

Creemos que estos son los elementos teóricos más destacados de la postura de Iser y que permiten tener una visión general de su aporte a esta teoría que si bien tuvo críticas importantes, estas no fueron suficientes para opacar su importancia en el espectro teórico literario del siglo xx.

Las críticas a la *estética de la recepción* no se hicieron esperar, teniendo en cuenta especialmente el gran impacto académico de la conferencia inaugural de Jauss. Se le señala, entre otras cosas, el hecho de que su teoría pone demasiado énfasis en el lector, lo cual significa una desvalorización del emisor, sin el cual el proceso no tendría sentido; también se señala que cae en una concepción del texto como una unidad autónoma, que en la práctica no existe una debida contextualización sino una delimitación del encuentro texto-lector. Además, desde el punto de vista sociológico queda de lado el nivel de producción, que es sustituido por el de recepción, y se pone en tela de juicio la validez del uso del concepto *horizonte de expectativa*, que no presenta mayores avances frente a usos anteriores, y además es muy difícil de definir y distinguir en el propio acto de lectura. Se le señala el riesgo de que la actividad dialógica, desde su instrumentalización intertextual como en el hecho concreto de enfrentamiento con determinados lectores, tenga como consecuencia más la construcción de «una historia de las interpretaciones de la recepción que una historia de las recepciones»⁵³ en sí, de manera que los conceptos en que se basa la teoría son vistos en algunos casos como insuficientes y en otros como inadecuados.

En el caso de Iser, se le hace notar que su idea de que la lectura está determinada por el texto es aplicable a las novelas inglesas de los siglos xviii a xx elegidas por él, lo cual convierte en elemento empírico no a los lectores de esas obras en diferentes períodos sino al propio investigador, quien es a la vez el que determinará, en etapa bastante dificultosa, cuáles de las denominadas *concreciones* son verdaderas y cuáles falsas al pasar de una lectura a la otra. Lo mismo ocurre con los *espacios vacíos* y el concepto de *indeterminación*, que se consideran conceptos inherentes a algo incom-

pleto; se hace notar que su presencia se debe a que son condicionantes de la comunicación textual, no necesariamente elementos constituyentes del texto. De esta forma la postura iseriana carecería de una visión totalizadora de la obra, y su fragmentarización atentaría contra el constructo de una visión globalizadora de la estética efectual. A pesar de las opiniones en contrario, elementos lógicos frente a una propuesta desordenadora, los investigadores de Constanza lograron (im)poner y especialmente formalizar en la agenda académica el papel del lector como factor productivo y pasarlo a la fase activa de creación, instaurando una nueva área de discusión que ha mantenido su vigencia más allá del cambio del siglo y con un enfoque de las formas de leer como un acto que para algunos investigadores requeriría de su propia *poética*. A propósito del impacto de esta teoría, K. Maurer en 1977 opinaba lo siguiente:

En otras palabras: parecen existir diversas formas de leer, que difieren tanto según el género literario y la época como según la disposición e intención individuales, y la investigación sobre ellas se encuentra aún en sus comienzos, muy al contrario de lo que sucede con la exploración —tanto perceptiva como descriptiva— de las formas de producción literaria. Nos falta por el momento el equivalente a la Poética, la Legética.⁵⁴

De esta forma se confirma, más allá de las imprecisiones y de los conceptos no muy clarificados, la relevancia de abrir una instancia de investigación sobre la funcionalidad de los lectores y su importancia no como simples consumidores, que la sociología empírica se encargará de distinguir, sino como partícipes de una aproximación entre sujeto y objeto de estudio que aportan una nueva óptica a las teorías de la interpretación.

53 K. Stierle. «¿Qué significa "recepción" en los textos de ficción?», en J. Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 1987, p. 88.

54 K. Maurer. «Formas de leer», en J. Mayoral (ed.), o. cit., p. 259.

CONCLUSIONES

El siglo xx fue un período por demás complejo, en el que la ruptura de paradigmas afectó a todos los órdenes del acontecer de la humanidad generando un desorden, que en algunos casos no fue tan creativo ni positivo como pretende Balandier, sino que instauró un caos irreversible en varias regiones del mundo. En este contexto histórico tan conflictivo como variable, el estudio de las humanidades y de la literatura en particular ha logrado aportes teóricos literarios especialmente relevantes, que determinó la expansión y la inclusión definitiva de la disciplina teórica en el campo de los estudios literarios, lo que ha significado la consideración y relectura de diferentes posiciones críticas adoptadas en el momento de interpretar o explicar —como lo prefiere Macherey— las obras con una visión renovadora y una concepción diferente tanto del objeto de estudio como de los métodos.

En este trabajo de reconsideración metodológica del vasto concepto denominado *literatura*, y en búsqueda de una forma racional de abordarlo, el *formalismo ruso* y la *sociología de la literatura* por un lado, las denominadas *teorías psicoanalíticas* y la *estética de la recepción* por el otro, conforman cuatro ejemplos contradictorios en su forma de expresión

teórica pura dentro de la variedad de propuestas enmarcadas en este período histórico. Estas teorías fueron elegidas como ejemplo de posiciones diametralmente opuestas con relación al hecho de privilegiar determinados elementos aplicables a la estructuración de lo ficticio, pero coincidentes en cuanto han tenido una marcada influencia, por adherencia, rechazo o simple reconocimiento, en la producción crítica contemporánea, hecho que las distingue como ejes emergentes del vasto panorama de las teorías literarias del siglo pasado, al establecer un delineamiento particular en el quehacer explicativo y contribuir en forma altamente reconocida a su enriquecimiento.

Esta labor comienza con el punto de vista de la propuesta formalista, cuyas pocas posibilidades de desarrollo en su país de origen se vieron compensadas por un tardío pero fructífero reconocimiento mediante conocidas traducciones. A esto se unió el efecto de la diáspora, que llevó a reconocidos integrantes del grupo a realizar tareas en otras partes del continente e incluso en la academia estadounidense, lo que les permitió y aseguró una considerable revaloración de sus postulados. Si bien el clásico concepto de *literariedad*,¹ con el impacto que lo caracterizó en los comienzos del siglo, dejó de tener importancia para ser considerado en la actualidad un término prácticamente obsoleto, no sucedió lo mismo con las contribuciones de los teóricos rusos y sus estudios específicos sobre la poesía, especialmente los relacionados con la narratología. De manera que nos pareció oportuno *enfrentar* de alguna forma esta postura hermética con respecto a las posibilidades connotativas del texto con otra visión en la que lo textual se convierte en el *pretexto* para determinar las maneras de relación a nivel social que facilitan la extensión del significado a un *contexto* que es expresado y jerarquizado por medio de diferentes manifestaciones o estructuras ideológicas tanto sociales como textuales.

A la centralidad lingüística propuesta por el formalismo se le opone la posibilidad de considerar a la obra literaria como una construcción ficticia que a partir de ese tipo de estructuración de *mundos posibles* está sujeta a la incorporación de las formas sociales que rigen su producción. Por lo tanto, en el caso de la *sociología de la literatura*, el texto está sujeto por una relación de dependencia a lo ideológico y lo económico, por lo que se

convierte en una forma de lectura de las condicionantes impuestas por la clase dominante. Este hecho es totalmente rechazado por la escuela formalista *rusa*, pese al costo político que esa decisión, mantenida hasta casi el final de la década de los veinte, les significó en su actividad social y académica. Estas dos teorías, con toda la variedad de posiciones que abarcan —algunas de las cuales fueron expuestas en la primera parte de este trabajo—, y con base en disciplinas diferentes, como la lingüística y la sociología, inevitablemente entrelazadas, se constituyeron en dos polos de abordaje literario enraizados en posturas antagónicas que han sobrevivido mediante inteligentes reconsideraciones a lo largo del siglo xx, ofreciendo alternativas claramente paradigmáticas.

El *formalismo ruso* supo generar un verdadero desorden en la crítica contemporánea, especialmente por su influencia posterior en el estructuralismo con sede francesa. Por su parte, la *sociología de la literatura* contaba con antecedentes claves en el siglo xix, que le sirvieron de base para mantener una posición de largo aliento, con una perspectiva más ordenadora y codificadora del relacionamiento entre la literatura y la sociedad. Su rasgo distintivo no fue la ruptura con esquemas de trabajo obsoletos, sino la continuidad de un pensamiento que contaba con el aporte y la influencia determinantes de las teorías marxistas y todo el impacto que estas implicaban. La diversidad de los puntos de vista de estas teorías colaboró de manera muy especial al desarrollo y la construcción de la variedad de la teoría literaria contemporánea.

Para la segunda parte seleccionamos las denominadas *teorías psicoanalíticas*, en las cuales la práctica clínica y la ficción se entrecruzan de manera por demás significativa. La relación entre el psicoanálisis y la literatura ha sido un tema de larga duración a partir de la práctica freudiana; los personajes han cumplido el rol de pacientes, y por extensión el inconsciente del autor también ha estado en la mira de quienes consideraban a los textos formas de enmascaramiento de deseos, carencias, fantasías y traumas de los escritores en cuestión. Las teorías de Freud de por sí fueron un ejemplo de verdadero *desorden* en cuanto a la concepción del individuo; su impacto no se limitó al ámbito médico, sino que su trascendencia determinó inevitablemente el cruce con lo literario a partir de sus propios escritos.

1 M. Garrido Gallardo. «Jakobson y la semántica literaria», en *La crisis de la literariedad*. Madrid: Taurus, 1987, pp. 11-26.

A pesar de esa relación casi natural con la literatura, tanto Freud como su sucesor Lacan sostuvieron que el psicoanálisis recibía ayuda de ella como un instrumento de conocimiento de la psicología humana expresada a través de personajes, en algunos casos muy famosos, no solo Edipo, sino también por ejemplo Hamlet con relación al tema recurrente del deseo, y Antígona como símbolo ético. De esta manera, el mundo de ficción les permite confirmar diagnósticos y afirmar determinadas teorías sobre el comportamiento humano, pero no se considera el camino inverso, porque los grandes creadores —el ejemplo de Lacan para esta afirmación es J. Joyce— no necesitan del psicoanálisis para lograr su reconocimiento ni para probar su talento. Por lo tanto lo que se da es un cruce discursivo en el que se conocen tanto las ventajas como las limitaciones. Ambos psicoanalistas en diferentes momentos llegan a la conclusión de que su labor tiene un camino trazado por el artista, que en definitiva es quien marca los límites de la labor médica, quedándose con gran parte del misterio que su escritura produjo, y que acepta en esta óptica una valoración general, pero su propio lenguaje se resiste a una interpretación pormenorizada.

Para oponer a esta posición en la que el autor inevitablemente, en mayor o menor medida, es el eje de la discusión teórica, elegimos la denominada *estética de la recepción*, que irrumpe en la década de los sesenta en Alemania, proponiendo un cambio radical de mirada al establecer la figura del lector no como un simple y posible consumidor del cual se ha ocupado la sociología empírica y actualmente se ocupan las leyes del mercado, sino como un sujeto que también se valoriza como el autor de carácter extratextual, es objeto de una reconsideración que lo jerarquiza a nivel de coautor y lo incorpora a la labor productiva, en la que leer se convierte en crear a instancias de otro sistema de producción que es la propia escritura.

El tablero teórico literario otra vez se desordena, se suma otro factor más, la acumulación en este campo es continua, la sustitución como en el ámbito científico no existe, por lo tanto, la simultaneidad es a la vez factor de caos y de reordenamiento. Las cuatro teorías que nos convocaron a su vez se relacionan e influyen en la creación de otras, el surgimiento de algunas propuestas muchas veces ha supuesto el desconocimiento de elaboraciones parecidas en lugares y tiempos diferentes, como afirma Jesús Ibáñez: «El caos es un dispositivo de creatividad. La creación no es

la solución de un problema, sino la problematización de una solución».² De manera que la cadena de revisar lo pensado siempre está incorporando eslabones nuevos, pero no iguales, por causa o no de los viejos. Sirvan como ejemplo solo dos, el posformalismo ruso y el posestructuralismo, sin dejar de lado el auge de los denominados estudios culturales, la deconstrucción, la variedad de teorías feministas, los polisistemas, el posmodernismo y el poscolonialismo, como contribuyentes claros a la dinámica teórica contemporánea. Lo previsible no existe, por lo tanto el objeto macro de investigación es el propio caos, y entendiéndolo como tal, el científico H. Atlan expresa al respecto: «En todos los casos, se trata siempre de hallar un orden, o de hacerlo aparecer (crearlo) por medio de cambios de nivel en un razonamiento que, de otra forma y desde otro punto de vista, es caos, confusión y contradicción».³

La instrumentalización de todos estos posicionamientos ha determinado un cambio en la perspectiva de los estudios literarios y culturales en general, mediante la construcción de metadiscursos que, en algunos casos con bases conceptuales en el siglo XIX, lograron reformular conceptos, actualizar propuestas, dinamizar el amplio espectro de la poética tradicional, construir sólidos referentes para la elaboración de un discurso crítico alejado de las prescripciones subjetivistas que lo habían encasillado por demasiado tiempo, y asegurar el lugar de la disciplina *teoría literaria* como el referente indispensable en el momento de enfrentar la complicada tarea de la investigación literaria.

2 Citado por R. Markarián. «Incertidumbre, caos: una visión físico-matemática», en *Certidumbres, incertidumbres, caos*. Montevideo: Trilce, 1997, p. 99. Véanse Ilya Prigogine. *El fin de las certidumbres*. Chile: Andrés Bello, 1996; S. Hawking. *El universo en una cáscara de nuez*. Barcelona: Planeta, 2002.

3 H. Atlan. *Con razón o sin ella*. Barcelona: Tusquets, 1991, p. 132.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBÉRA, François (ed.). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.
- ALONSO, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1952.
- ALTHUSSER, Louis. «Ideología y aparatos ideológicos de Estado», en A.A.V.V. *Ideología*. Montevideo: UDELAR, 1972, pp. 31-37.
- . «El pintor de lo abstracto», en A.A.V.V. *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 1975, pp. 77-86.
- ANGENOT, Marc, J. BESSIÈRE, D. FOKKEMA y E. KUSHNER (eds.). *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- . *Metafísica*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.
- ATLAN, Henri. *Con razón o sin ella*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- AUSTIN, J. L. *Palabras y acciones*. Buenos Aires: Paidós, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *La formación del espíritu científico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- BAJTÍN, Mijail (P. MEDVEDEV). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.
- BALANDIER, Georges. *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- BALIBAR, E. y P. MACHEREY. «Sobre la literatura como forma ideológica», en A.A.V.V. *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 1975, pp. 23-46.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.
- . *Crítica y verdad*, México: Siglo XXI, 1987.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psychanalyse et littérature*. París: Presses Universitaires, 1978.
- BOBBIO, Norberto, N. MAIEUCCI y G. PASQUINO. *Diccionario de política*. México: Siglo XXI, 1998.

- BOBES, M. del Carmen. «La literatura, la ciencia de la literatura, la crítica de la razón literaria», en D. VILLANUEVA (coord.). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994, pp. 19-45.
- BOOTH, Wayne. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1974.
- BRIK, O. «Ritmo y sintaxis», en T. TODOROV (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signo, 1970, pp. 107-114.
- BÜHLER, Karl. *Teoría del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. San Pablo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- CASSIRER, Ernest. *Las ciencias de la cultura*. México: FCE, 1965.
- CASTILLA DEL PINO, C. «El psicoanálisis, la hermenéutica y el universo literario», en P. AULLÓN DE HARO (ed.). *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, 1994.
- CEVASCO, M. *Para leer a Raymond Williams*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 2003.
- CHOMSKY, Noam. *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1984.
- CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1979.
- . *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.
- DILTHEY, W. *Psicología y teoría del conocimiento*. México: FCE, 1945.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis, 1978.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1994.
- . *Ideología*. Barcelona: Paidós, 1997.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1992.
- EICHENBAUM, Boris. «La teoría del "método formal"», en T. TODOROV (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signo, 1970, pp. 21-54.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity*. Londres: Penguin Books, 1961.
- ERLICH, Victor. *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- ESCARPIT, Robert. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-Tau, 1971.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 1999.
- FISH, Stanley. «La literatura en el lector: estilística "afectiva"», en R. WARNING (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, pp. 111-131.
- FREUD, Sigmund. *Esquema del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1971.
- . *Obras completas*, vols. IV, V, VI. Buenos Aires: Amorrortu, 1975, 1984.
- . «El poeta y los sueños diurnos», en *Obras completas*, vol. VI. Buenos Aires: Hispamérica, 1988, pp. 1343-1348.

- . «El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen», en *Obras completas*, vol. VI. Buenos Aires: Hispamérica, 1988, pp. 1285-1342.
- FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- GADAMER, Hans. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- . «Historia de efectos y aplicación», en R. WARNING (ed.). *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 1989, pp. 81-88.
- GARCÍA BERRIO, Antonio. *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta, 1973.
- . HERNÁNDEZ, T. *La poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis, 1994.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel. «Jakobson y la semántica literaria», en M. GARRIDO GALLARDO (ed.). *La crisis de la literariedad*. Madrid: Taurus, 1987, pp. 11-26.
- GASQUE, Margarita. «Oficio de alfabetero», en H. MORALES (ed.). *Escritura y psicoanálisis*. México: Siglo XXI, 1966, pp. 106-111.
- GATTO, Ettore Lo. *Historia de la literatura rusa*. Barcelona: Caralt, 1952.
- GENETTE, Gérard. *Figuras. Retórica y estructuralismo*. París: Seuil, 1966.
- GOZDICH, Wlad. *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1998.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo. *Vida y muerte en la escritura. Literatura y psicoanálisis*. Montevideo: Trilce, 1999.
- GRANDE ROSALES, María. *Proyección crítica de Bajlún. La articulación de una contrapoética*. Granada: Universidad de Granada, 1994.
- HESNARD, A. *La obra de Freud y su importancia para el mundo moderno*. México: FCE, 1972.
- HOBBSBORN, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1997.
- HOLUB, Robert. *Reception Theory. A critical introduction*. Nueva York: Methuen, 1984.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1972.
- HUSSERL, Edmund. *Investigaciones lógicas*. Buenos Aires: Revista de Occidente, 1949.
- INCARDEN, Roman. «Concreción y reconstrucción», en R. WARNING (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, pp. 35-53.
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- . «El proceso de lectura», en R. WARNING (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, pp. 149-164.
- . «La estructura apelativa de los textos», en R. WARNING (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, pp. 133-148.
- . «El papel del lector en Joseph Andrews y Tom Jones de Fielding», en R. WARNING (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, pp. 277-296.

- . *Rutas de la interpretación*. México: FCE, 2005.
- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- JAMESON, Fredric. *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- JAUSS, Hans. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.
- . «El texto poético en el cambio de horizontes de la comprensión», en *Revista Maldoror*, 19. Montevideo, 1985, pp. 17-39.
- . «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en J. A. MAYORAL (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 1987, pp. 59-85.
- . *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- JUNG, Carl. *Lo inconsciente*. Madrid: Revista de Occidente, 1927.
- . *El yo y el inconsciente*. Santiago de Chile: Cultura, 1936.
- . *Filosofía de la ciencia literaria*. México: FCE, 1983.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada, 1993.
- KRIS, Ernest. *Psychoanalytic exploration in art*. Londres: Allen & Unwin, 1953.
- KRISTEVA, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Chile: Cuarto Propio, 1999.
- LACAN, Jacques. «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud», en *Escritos*, vol. 1. Buenos Aires: Siglo XXI, 1985.
- . «El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica», en *Seminario*, vol. 2. Buenos Aires: Paidós, 1988.
- . «Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis», en *Seminario*, vol. 11. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- LEMON, Lee y M. REIS. *Russian Formalist Criticism*. University of Nebraska UP, 1965.
- LENIN, Vladimir. *Tolstoi*. Buenos Aires: Futuro, 1960.
- MACHEREY, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Universidad Central de Venezuela: Ediciones de la Biblioteca, 1974.
- MANNHEIM, Karl. *El hombre y la sociedad en época de crisis*. Buenos Aires: Pléyade, 1969.
- MARKARIÁN, R. «Incertidumbres, caos: una visión físico-matemática», en *Certidumbres, incertidumbres, caos*. Montevideo: Trilce, 1977, pp. 50-112.
- MARX, Karl y F. ENGELS. *Obras escogidas*, t. II. Moscú: Progreso, 1965.
- MASON, Stephen. *Historia de las ciencias. La ciencia del siglo XX*, vol. 5. Madrid: Alianza, 1986.
- MATEJKA, Ladislav y K. POMORSKA. *Reading in Russian Poetics*. Cambridge: MIT Press, 1971.
- MAURER, Karl. «Formas de leer», en J. A. MAYORAL (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 1987, pp. 245-280.
- MAURON, Charles. *Des metaphors obsédants au Mythe Personnel*. París: Corti, 1963.
- . «La psicocrítica y su método», en Sörensen. Guraud. Mauron. *Tres enfoques de la literatura*. Buenos Aires: Cedral, 1971, pp. 53-78.
- MIGNOLO, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM, 1986.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Escritos de estética y semiótica*. Barcelona: Gili, 1975.
- MÜLLER, Leopoldo. «Cumpliendo ilusiones de Freud», en *El País Cultural*, n.º 143, julio, 1992, p. 8.
- O'TOOLE, L. y A. SHUKMAN. *Formalist Theory*. England: Essex, 1977.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *El pintor de batallas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.
- PLEJÁNOV, J. *El arte y la vida social*. Madrid: Cenit, 1929.
- POULET, Georges. *La conciencia crítica*. Madrid: Visor, 1997.
- POZUELO YVANCOS, José. *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid: Taurus, 1988.
- PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Fundamentos, 1977.
- . *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón, s/d.
- RICOEUR, Paul. *Hermenéutica y psicoanálisis*. Buenos Aires: La Aurora, 1984.
- RIFATERRE, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- . «Criterios para el análisis del estilo», en R. WARNING (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, pp. 89-109.
- RODRIGUÉ, E. «Escritura en Uruguay», en *Revista de Psicoterapia Psicoanalítica. Escritura y psicoanálisis*. Montevideo: Trilce-AUDEPP, t. VI, n.º 1, 2001, pp. 23-31.
- ROSENBLATT, Louise. *La literatura como exploración*. México: FCE, 2002.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (dir.). *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis, 1996.
- SARLO, Beatriz. «Raymond Williams: una relectura», en M. MORAÑA (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Chile: Cuarto Propio, 2000, pp. 309-317.
- SARRO, R. (prólogo). *C. Jung. El yo y lo inconsciente*. Santiago de Chile: Cultura, 1936.
- SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Ibero-Americana, 1948, vol. 3.

- . *Las palabras*. Buenos Aires: Losada, 1966.
- SHKLOVSKY, Viktor. «El arte como artificio», en T. TODOROV (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signo, 1970, pp. 55-70.
- . «¡Ea, ea, marcianos!», en E. VOLEK. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 37-40.
- STIERLE, Karlheinz. «¿Qué significa “recepción” en los textos de ficción?», en J. A. MAYORAL (comp.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 1987.
- STRIEDTER, Jurij. *Literary Estructure, Evolution and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*. Harvard UP, 1989.
- THOMPSON, Ema. *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*. Netherlands: Mouton, 1971.
- TODOROV, Tzvetan (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signo, 1970.
- . *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires: Losada, 1971.
- . «Las categorías del relato literario», en BARTHES et al. *Análisis estructural del relato*. México: Coyoacán, 1999, pp. 161-197.
- TOMASHEVSKI, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.
- TROTSKY, León. *Literatura y revolución*. Buenos Aires: J. Álvarez, 1964.
- TYNIANOV, Iuri. «El hecho literario», en E. VOLEK. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 205-225.
- . «Sobre la evolución de la obra literaria», en T. TODOROV (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signo, 1970, pp. 89-101.
- . «La noción de construcción», en T. TODOROV (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signo, 1970, pp. 85-88.
- VAN DIJK, Teun. *Ideología*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- . *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel, 2003.
- VERNIER, France. *¿Es posible una ciencia de lo literario?* Madrid: Akal, 1975.
- VODIČKA, Felix. «La estética de la recepción de las obras literarias», en R. WARNING (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989, pp. 55-62.
- VOLEK, Emil (ed.). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, vol. 1. Madrid: Fundamentos, 1992.
- . (ed.). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, vol. 2. Madrid: Fundamentos, 1995.
- VOLOSHINOV, Valentín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1992.
- WAHINÓN, Sultana. *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Universidad de Granada, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1977.